

Toimittaneet Laura Gröndahl, Hanna Suutela ja Anssi Männistö

# JOURNALISTISEN DOKUMENTTITEATTERIN MAHDOLLISUUS





TAMPEREEN  
YLIOPISTO



COMET

Journalismin, viestinnän ja  
median tutkimuskeskus

Tampere Research Centre for  
Journalism, Media and Communication



KONEEN SÄÄTIÖ

Journalismin, viestinnän ja median tutkimuskeskus COMET

Kannen kuvat: Anssi Männistö

Ulkoasu & taitto: Riitta Yrjönen

Paino KopioNiini, Tampere 2017

ISBN 978-952-03-0383-9 (painettu)

ISBN 978-952-03-0384-6 (pdf)

<http://uta.fi/comet>

# Journalistisen dokumenttiteatterin mahdollisuus

Toimittaneet Laura Gröndahl, Hanna Suutela ja Anssi Männistö

Viestintätieteiden tiedekunta  
Tampereen yliopisto





Kuva: Riitta Yrjönen



# Sisällys:

<b>1. Johdanto</b> Hanna Suutela, Laura Gröndahl ja Anssi Männistö .....	9
--	---

## I osa

<b>2. Dokumentaarinen teatteri 2000-luvun alun Suomessa</b> Laura Gröndahl .....	15
<b>3. Dokumentaarisuus draamanjälkeisessä nykyteatterissa</b> Laura Gröndahl .....	25
<b>4. Teatteri tiedon tuottajana ja välittäjänä. Dokumenttiteatterin epistemologiasta</b> Laura Gröndahl .....	41
<b>5. Dokumenttiteatterin erilaiset perinteet ja rajapinnat</b> Laura Gröndahl .....	51

## II osa

<b>6. Dokumenttiteatteri – teatterinvastaisen ajan teatteria</b> Hanna Suutela .....	65
<b>7. Rooli avoinna - journalistin ja näyttelijän ammatti-identiteetit dokumenttiteatterissa</b> Mikko Hautakangas .....	73
<b>8. Tutkivan oppimisen kehä journalistisen dokumenttiteatterin opetuksessa</b> Anssi Männistö .....	90
<b>9. Näyttelijä kohtaa todellisuuden</b> Pauliina Hulkko .....	101
<b>10 Rituaali ja kansankokous</b> Hanna Suutela - Laura Gröndahl .....	112
<b>Kirjoittajat</b> .....	119





Kuva: Anssi Männistö





# 1. Johdanto

Hanna Suutela, Laura Gröndahl ja  
Anssi Männistö



Journalistisen dokumenttiteatterin tutkimushanke, Jodote, toteutettiin Tampereen yliopistossa vuosina 2014-2016. Koneen säätiö rahoitti Jodote-hankkeen ja tämä julkaisu on hankkeen loppuraportti.

Jodote-hankkeen pontimena oli alusta saakka näkymä siitä, että journalistisen dokumenttiteatterin keinoin pystyttäisiin luomaan uusia kerronnan ja esittämisen tapoja, joilla voitaisiin puhutella sekä journalismin että teatterin yleisöjä. Journalistinen dokumenttiteatteri voisi olla yksi keinoista, joilla nämä molemmat alat voimansa yhdistäen pystyisivät paremmin menestymään lisääntyvien kaupallisten paineiden, taloudellisten vaikeuksien sekä pirstaloituneiden yleisöjen keskellä.

Hankkeessa mukana olleet journalistit ja teatterintekijät kaipaivat uusia, monipuolisempia välineitä yhteiskunnallisen ja taiteellisen tehtävänsä toteuttamiseen. Yhteistyön toivottiin luovan uusia ratkaisumalleja ja vaihtoehtoja, jotka vahvistaisivat aktiivisen kansalaisuuden toteutumista ja yhteiskunnallista osallisuutta.

Ensimmäinen Jodotea pohtiva kokous Tampereen Yliopiston Viestinnän, median ja teatterin yksikössä pidettiin syksyllä 2012 koulutussuunnittelija Satu Sepän aloitteesta. Tuolloin teema herätti kansallista kiinnostusta Ryhmäteatterin *Eduskunta II* -näytelmän vuoksi. Syksyllä 2013 saimme myönteisen rahoituspäätöksen Koneen säätiöltä. Sen turvin kaksi tutkijaa, Laura Gröndahl ja Mikko Hautakangas, pystyivät aloittamaan Jodotessa. Lukuvuonna 2014-2015 pidimme ensimmäiset opiskelijatapaamiset. Syksyllä 2015 järjestettiin varsinainen Jodoten opetuskurssi teatterityön

ja journalismin opetuksen yhteisvoimin. Syksy huipentui *Suomalainen "Pressi" Klubi* -nimiseen esityssarjaan. Jodoten tutkijat seurasivat läheltä kurssin työskentelyä ja etenemistä.

Hankkeen tutkimusta taustoittavassa vaiheessa vuosina 2013 ja 2014 Tampereen Yliopistossa käytiin useilla foorumeilla poikkitieteellistä teoreettista keskustelua aiheesta. Hankkeen tueksi järjestettiin Teatterintutkimuksen syyspäivät 21.11.2014. Professori Hanna Suutela piti kolmesti teatterin ja draaman tutkimuksen *Uudet draamamuodot* -luentokurssin dokumentaarisuuden teeman ympäriltä. Aihetta käytettiin myös teatterityön maisteritason opetuksessa Nätyllä. Kaikkiaan nämä keskustelut tavoittivat lähes 120 opiskelijaa. Lisäksi hankkeeseen osallistuneet tutkijat, opettajat ja opiskelijat kokoontuivat säännöllisesti keskustelemaan prosessista ja vertailemaan havaintojaan sekä suunnittelemaan tulevaa. Taustoittavaan vaiheeseen kuului ensimmäinen kokeileva esitys, jonka aineistona käytettiin journalistiikan vierailijaprofessori Tuomo Pietiläisen kurssilla tehtyä Björn Wahlroosin elämäkertakirjaa. Professori Yrjö Juhani Renvall ohjasi Nätyn maisterikurssilaisten esityksen kirjan julkistamistilaisuuteen syksyllä 2013 ja se taltioitiin myös A-studion dokumentaariin.

Koska taustoittava vaihe sijoittui hankkeen alkuun, osa toimijoista vaihtui matkan varrella. Hankkeen yhden ideoijan, toimittaja Tuomo Pietiläisen vierailijaprofessori päättyi joulukuun 2013. Teatterityön pitkäaikainen professori Yrjö Juhani Renvall eläköityi myös vuonna 2013, jolloin työ siirtyi Nätyn uudistuneelle opettajatiimille professorinaan Pauliina Hulkko. Hankkeen kysymyksenasettelu muuttui

ja tarkentui matkan varrella taustatutkimuksen antaman tiedon ja kertyneen kokemuksen tuloksena.

Jodote-hankkeen analyttinen osio koostui tieteellisistä artikkeleista, kansainvälisistä seminaariesitelmistä ja käsillä olevan loppuraportin valmistelusta. Kokemustietoa kerättiin palautekeskusteluissa, kirjallisella palautteella, yliopistopedagogisissa tehtävissä ja yhteisissä purkuseminaareissa. Kerättyä aineistoa hyödynnetään jatkossa Tampereen yliopiston opetusjärjestelyissä sekä edelleen jatkuvassa tutkimuksessa. Aiheesta on valmistunut myös useiden alojen pro gradu -töitä sekä teatteriesityksiä.

Jodote-hanke huipentui syksyllä 2015 toteutettuun teatterityön ja journalismin opetuksen yhteistyöprojektiin. Sen tuloksena valmistui neljän dokumenttiesityksen sarja Tampereen Työvänteatterin Klubinäyttämölle nimellä *Suomalainen "Pressi" Klubi*. Yhteistyössä oli mukana myös *Aamulehti*, ja työryhmään kuului opiskelijoiden ja yliopiston henkilökunnan lisäksi työssä olevia toimittajia ja näyttelijöitä.

Monitekijäinen kollektiivinen oppimis- ja tutkimisprosessi tarkoitti väistämättä monenlaisten tiedonintressien törmäämistä. Suomalaisen "Pressi" Klubin työprosessi toi näkyviin journalistien ja teatterintekijöiden erilaiset tavoitteet, työtavat ja käytänteet. Kiinnostavat taiteelliset ratkaisut eivät aina vastanneet totuudenmukaisen tiedonvälityksen ihanteita, eivätkä hyvin toimitetut faktat välttämättä toimineet näyttämöilmaisussa. Episteemiset ja eettiset kysymykset journalistisen dokumenttiteatterin toimintaperiaatteista nousivat pintaa. Onko yhdistelmä ylipäättään mahdollinen? Vastauksen etsiminen johti tutkimaan teatteria viestinnän ja

yhteiskunnan julkisuuden kontekstissa, taiteen sisäistä keskustelukulttuuria laajemmassa kehityksessä.

Jäljestä päin pystyy toteamaan, että *Suomalaisen "Pressi" Klubin* esitysten olisi suonut olevan herkempiä ajan valtaville poliittisille muutoksille. Myös esitysten joissakin julkisissa kritiikeissä kiinnitettiin huomiota päiväkohtaisuuden puutteeseen. Kesällä ja syksyllä 2015, jolloin pressiklubi-esitysten sisällöllisiä teemoja lyötiin lukkoon, maailmanpolitiikan mannerlaatat alkoivat ryskyä Välimerellä kärjistyneen pakolaiskriisin seurauksena. Loppuvuosi 2015 tuotti lähes päivittäin voimakkaita kertomuksia laajasta inhimillisestä hädästä ja auttamisesta kuin myös kansallismielisyyden noususta eri puolilla Eurooppaa. Esitysten piti alkuperäisten kaavailujen mukaan sisältää tuoreita, uutismaisia teemoja, mutta kunianhimoisen opetuskurssin käytännölliset pulmat jättivät näiden teemojen työstämiselle lopulta kovin vähän sijaa. Esitysten pääpaino oli yleisemmissä, pidempikestoisissa aiheissa. Tässä kohden Jodoten luonne tutkimushankkeena osoittautui arvokkaaksi. Hankkeen tutkijat dokumentoivat ja analysoivat yksityiskohtaisesti *Suomalaisen "Pressi" Klubin* metodin ja työprosessin onnistumisia ja kehittämistarpeita. Tämä analyysi antaa välineitä vastaavantyyppisten hankkeiden toteuttamiseen ja karikoiden välttämiseen.

Jodote-hankkeen päättyessä vuonna 2016 journalismin merkitys yhteiskunnassa oli kasvanut tärkeämmäksi kuin koskaan toisen maailmansodan jälkeen. Vuoden 2016 aikana julkista keskustelua hallitsevaksi teemaksi länsimaissa nousivat populismin suosio ja disinformaation lisääntyminen. Nämä teemat kulminoituivat Ison-Britannian Brexit-äänestyksessä ja Yhdysvaltain repivässä

presidentinvaalikampanjassa. Sosiaalisen median törkykanavat kasvoivat yhtäkkiä maailmanpolitiikkaa ravisuttaviksi äänitorviksi. Näissä oloissa korkeatasoiselle, faktoja kunnioittavalle ja analysoivalle journalismille on jälleen avautunut paikka yhteiskunnallisen keskustelun arvostettuna jäsentäjänä ja tolkullistajana. Myös esimerkiksi ns. Panama-paperien paljastamisen yhteydessä keväällä 2016 havaittiin kansainvälisen toimittajaverkoston toimintakyky väärinkäytösten ja valheiden paljastamisessa.

Nykykulttuurimme teatterilliset ja performatiiviset toimintamekanismit vaikuttavat journalismiin, arkipäivän tiedonvälitykseen ja informaatiotulvan jäsentämisen tapoihin. Jodote-hankkeen lopputuloksena voidaan todeta, että journalistinen dokumenttiteatteri juuri ristiriitaisuutensa kautta mallintaa sitä tilannetta, jossa esitys on koko kulttuurin läpäisevä tietämisen ja toiminnan muoto. Susanna Kuparisen *Eduskunta III* -näytelmän saama huomio YLE-Teeman tallenteena elokuussa 2016 kertoo dokumenttiteatterin nousseen relevantiksi osaksi poliittista keskustelua.

Käsillä oleva raportti perustuu Jodote-tutkimushankkeessa kahden vuoden aikana syntyneeseen aineistoon. Raportin ensimmäinen osa koostuu Laura Gröndahlin tutkimuksista, joissa hän syventyy journalistisen dokumenttiteatterin historiaan ja epistemologiaan. Gröndahl on myös kartoittanut dokumenttaarisuutta hyödyntävien teatteriesitysten määriä ja suuntauksia 2000-luvun Suomessa. Raportin toisessa osassa esitellään ja arvioidaan Jodote-hankkeen yhteydessä pidettyjen tai teemaan liittyneiden opetuskurssien konteksteja ja sisältöjä useasta perspektiivistä eri kirjoittajien havainnoimina.

Raportin on tarkoitus toimia dokumenttiteatterin tietopakettina ja oppimateriaalina jatkossa järjestettävillä journalistisen dokumenttiteatterin kursseilla. Toivomme, että julkaisu tavoittaa alan opiskelijoiden lisäksi teatterintekijöitä ja journalisteja ja että se innostaa uusiin kokeiluihin ammattikentällä.





Kuva: Saara Tuominen



**OSA 1**









## 2. Dokumentaarinen teatteri 2000-luvun alun Suomessa

Laura Gröndahl

Dokumenttiteatterin määrittely-yritykset tiettyjen tunnistettavien piirteiden perusteella tuntuvat kilpistyvän siihen, etteivät toteutuneet esitykset asetu selkeisiin kategorioihin tai genreihin. Teatterihistoriasta voi luultavasti löytää todellisiin tapahtumiin ja henkilöihin perustuvia esityksiä niin pitkältä kuin ihmiskunnan muisti riittää. Will Hammond ja Dan Steward kyseenalaistavat koko dokumenttiteatterigenren käsitteen mielekkyyden, koska sen alle niputetaan niin monenlaista teatteria. Ainoa, mikä saattaa yhdistää kahta dokumentaarista näytelmää on, että niissä esiintyvät ihmiset ovat olemassa tai ovat olleet olemassa todellisessa maailmassa teatterin ja mielikuvituksen ulkopuolella ja että ne sanat, joita nuo henkilöt sanovat esityksessä ovat todella heidän sanomiaan (Hammond & Steward 2008, 9-10). Kuvaavaa on myös, että dokumenttiteatterille on englanninkielessä useita synonyymeja, jotka kaikki painottavat hieman eri ulottuvuuksia: *verbatim-theatre*, *fact-based theatre*, *theatre of the real*, *reality-based theatre*, *theatre of witness*, *tribunal theatre*, *nonfiction theatre*, *theatre of the fact* sekä tietenkin *documentary theatre* ja *docu-drama* (Martin 2010, 1).

Suomenkielisessä tieteen termipankissa dokumenttiteatteri määritellään esityksiksi, jotka perustuvat aidon dokumenttimateriaalin käyttöön. *Dokumenttiteatterin uusi aalto* -kirjan tekijä Janne Junttila sanoo kyseessä olevan teatteri, joka ”perustuu haastatteluihin ja muihin dokumentaatioihin – mieluiten ensikäden lähteisiin”, mihin hän suluissa lisää, että esityslajin erilaisia muotoja on monta (Junttila 2013, 13). Junttila jakaa dokumenttiteatterin edelleen kolmeen alalajiin, joita kuvaa erilaisiksi painotuksiksi pikemmin kuin tiukaksi luokitteluksi: (1) sanasanainen eli haastatteluihin

perustuva, (2) journalistinen ja (3) taiteellinen. Ne eivät ole toisiaan poissulkevia vaan voivat myös toteutua samassa esityksessä (emt. 103). Sanasanaisuus on tekniikka, jota useimmat tekijät käyttävät, kun taas journalistinen ulottuvuus merkitsee pitäytymistä totuudenmukaisiin faktoihin ja tasapuoliseen tiedonvälitykseen hyvien journalististen periaatteiden mukaan. Taiteellisesti painottuvissa esityksissä korostuvat tekijöiden luovat tulkinnat ja taiteelliset valinnat: dokumentaarista aineistoa käytetään taideteoksen ehdoilla (emt. 21).

Kuinka paljon dokumentaarista teatteria Suomessa on tehty viime vuosina? Kuka sitä tekee ja minkälaista se on? Missä sitä tehdään? Jodote-projektin taustaksi kartoitettiin suomalaista dokumenttiteatteria pääasiassa verkosta löytyvän aineiston avulla. Sen perusteella näyttää mielekkäämmältä puhua lajityypin sijaan laaja-alaisesta ja monimuotoisesta kiinnostuksesta erilaisiin tapoihin käyttää dokumenttaarisia aineistoja ja tekniikoita. Sama kiinnostus tuntuu lävistävän teatterin ohessa kulttuurin ja viihteen kenttää yleisemmin. Dokumenttiteatterin tutkija Carol Martin puhuu kulttuurisesta pakkomielteestä kaapata todellisuus kulutuksen kohteeksi siitä huolimatta, että tiedämme sen läpikotaisin rakennetuksi (Martin, 2010, 1). Kenties juuri tunne arkikokemuksen teatricalisoitumisesta ja medioitumisesta saa etsimään suorempaa suhdetta johonkin, mitä voi sanoa todelliseksi.

Tärkeimmät kartoituksessa käytetyt lähteet olivat Ilona-tietokanta, Teatterin tiedotuskeskuksen ohjelmistotilastot, teattereiden kotisivut, esityksiin liittyvät facebook-sivustot, lehtien nettiarkistot ja aihetta sivuavat keskustelupalstat.



Puutteita oli etenkin harrastajateattereita koskevassa tiedoissa, joten kartoitusta ei tule pitää täysin kattavana. On myös otettava huomioon, että kartoitus perustui pääasiassa jälkikäteisiin ohjelmistotietoihin ilman systemaattisia tallennekatseluja tai tekijähaastatteluja. Siksi sen ulkopuolelle jäivät automaattisesti kaikki sellaiset esitykset, joissa dokumentaarista aineistoa tai puhuttelutapaa oli käytetty ilman että sitä olisi erikseen julkisuudessa mainittu. Puutteet eivät ole ylitsepääsemätön ongelma, koska tarkoitus oli ensi sijassa hahmottaa, minkälaisia esityksiä tekijät ja kriitikot tarkoittavat puhuessaan dokumenttiteatterista eli miten käsite arkikielen käytössä ymmärretään. Toisaalta ensimmäisen vaiheen tavoitteena oli saada ainoastaan karkea arvio, joka kertoisi dokumentaarista teatteria kohtaan tunnetun kiinnostuksen laajuudesta ja monimuotoisuudesta. Käsitystä täsmennettiin esityskatseluilla ja -analyysillä näyttökaudella 2014-15, jolloin suomalaisten teattereiden ohjelmistossa oli runsaat kymmenkunta dokumentaarista esitystä. Lisäksi projektin puitteissa haastateltiin vastavalmistuneiden ensi-iltojen tekijöitä. (Aiheesta enemmän: Gröndahl 2017a, 2017b.)

Kartoitus aloitettiin vuodesta 2008, koska silloin Susanna Kuparisen kaksi ensimmäistä *Valtuusto*-esitystä tulivat ensi-iltaan ja dokumenttiteatteri nousi niiden myötä yleiseen tietoisuuteen. Lajityypin uutuus suhteessa ajankohtaiseen valtavirtaan teki esitysten jäljittämisen suhteellisen helpoksi: niistä puhuttiin paljon ja ne herättivät keskustelua sekä aiheidensa että tyylilajinsa takia. Monet tekijät olivat avoimesti taltioineet produktioidensa työvaiheita internetiin vapaasti katsottavaksi, eli dokumentaarinen asenne ja tiedon julkistamisen periaate näyttävät jatkuvan myös itse esityksen osalta.

Dokumenttiteatteriesitysten tarkan lukumäärän ilmoittaminen osoittautui kuitenkin hankalaksi, koska joukossa oli paljon tulkinnanvaraisia esityksiä, jotka saattoi yhtä hyvin ottaa mukaan tai jättää pois. Kartoituksen ulkopuolelle suljettiin lähtökohtaisesti perinteiset elämäkerralliset ja henkilöhistorialliset näytelmät, kuten *Kuninkaan puhe* tai Katri-Helenasta kertova musikaali. Kartoitukseen sisällytettyjä rajatapauksia olivat esimerkiksi Helsingin kaupunginteatterin *Verkossa, Wikileaks*in nousu ja tuho (2013), joka käsitteli ajankohtaisia ja tunnettuja tapahtumia draaman keinoin, sekä Svenska Teaternin yläasteille suunnattu esitys *Jail Break* (2010), missä tulkittiin vankien ja päihteiden käyttäjien kokemuksia brekdancen avulla.

Vuosien 2008 ja 2014 väliseltä ajalta löytyi 35-40 esitystä, joita luonnehdittiin jollakin tapaa dokumentaarisiksi. Vaikutti siltä, että monet tekijät olivat haluttomia nimeämään esityksiään dokumentaarisiksi, vaikka he selvästi olivat kiinnostuneita autenttisten aineistojen käyttämisestä ja todellisuuden tutkimisesta teatterin keinoin. Kenties he osin aiheellisesti pelkäsivät, että se rajoittaisi taiteellista ilmaisuvapautta asettamalla heidät liian ankaraan vastuuseen sisältöjen todenmukaisuudesta ja tasapuolisuudesta. Teatterin markkinointi saattaa tietoisesti välttää dokumenttiteatterin leimaa, jos yleisön pelätään vierastavan sen poliittisia konnotaatioita. Esimerkiksi Komediateatteri Areenan *Kaikki äitini, kaikki tyttäreni* (2013) perustui *Kodin Kuvalehden* lukijoiden kirjeisiin, jotka esityksen alkaessa kannettiin isossa korissa lavalle. Ilmeisen tosipohjaisia äiti-tytär-suhteita käsittelevän, *stand up*-tyyppisen esityksen mainonnassa ei puhuttu mitään dokumentaarisuudesta.

Dokumenttiteatteri yhdistetään usein isoihin yhteiskunnallisiin aiheisiin, kuten traumoihin ja kriiseihin, jotka ovat merkityksellisiä kansakunnalle tai paikallisille yhteisöille. Esimerkiksi Termipankin selitteessä käsitettä täsmennetään seuraavasti:

*Dokumenttiteatteri toimii poliittisen draaman muotona, ja sen kautta voidaan käsitellä yhteiskunnallisesti tai historiallisesti tärkeitä tai vaikeita aiheita. Materiaalina voi olla esim. pöytäkirjoja, nauhoituksia, sanomalehtiartikkeleita, haastatteluita tai oikeuden päätöksiä. Yleisöllä on mahdollisuus kuulla esimerkiksi poliitikon oikeasti lausumia sanoja ja pohtia mitä ne merkitsevät tai peittävät sekä sitä miten tiedonvälitys vaikuttaa niihin.*

Kuvaus sulkee ulkopuolelleen laajan joukon erilaisia omaelämäkerrallisia esityksiä, jotka perustuvat henkilökohtaisiin kokemuksiin, arkipäiväisiin ja ”mikrohistoriallisiin” aiheisiin. Dokumenttielokuvan puolella vastaavanlainen genre on tunnistettu 1990-luvun puolivälistä lähtien subjektiivisen tai henkilökohtaisen dokumenttielokuvan nimellä. Siinä aiheena on tekijä itse tai hänen lähipiirinsä, ja tekijän läsnäolo on olennainen osa kerrontaa (Aaltonen 2006, 76). Tämän tyyppiseksi dokumenttiteatteriksi voisi laskea esimerkiksi Q-teatterin *Jotain toista*<sup>1</sup> (2015) tai Teatterikorkeakoulun opinnäytetuotannon *Traumaruumis*<sup>2</sup> (2014). Nykysaksalaista dokumenttiteatteria esittelevän artikkelikokoelman esipuheessa genren synty palautetaan 1980-luvun loppupuolelle draamanjälkeisen teatterin nousuun, jolloin tekijät

1 *Jotain toista*, käsikirjoitus ja ohjaus Milja Sarkola, Q-teatteri, ensi-ilta 19.2.2015.

2 *Traumaruumis*, dramaturgia ja ohjaus Ruusu Haarla, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, ensi-ilta 15.9.2014.

vetäytyivät suorista poliittisista keskusteluista, mutta alkoivat tehdä kokeiluja dokumentaarisen materiaalin kanssa, usein henkilökohtaisiin kokemuksiinsa perustuen (Schlewitt & Brenk 2014, 7-11).

Jodoten kartoituksessa tulivat lisäksi sivuutetuiksi monet kokeilevat nykyteatteri-esitykset, kuten Todellisuuden tutkimuskeskuksen, Maus & Orlovskin tai Toisissa tiloissa -ryhmän toiminta, joiden kiinnostus suuntautuu filosofiin kysymyksiin todellisuuden luonteesta, sen esittämisen mahdollisuuksista sekä ihmisen suhteesta ei-inhimillisiin tietoisuuksiin. Voi perustellusti väittää, että kysymys dokumentaarisuudesta sekä toden ja fiktion suhteesta on nykyteatterissa usein läsnä silloinkin, kun sitä ei erikseen ääneen lausuta. Yksi kiinnostavimpia ja kenties oireellisimpia kartoituksen tuloksia olikin dokumenttiteatterin rajapinnoilla olevan harmaan alueen laajuus.

Verrattuna Tinfo<sup>3</sup> tilastoihin, joiden mukaan pelkästään niin sanotuissa VOS-teattereissa<sup>4</sup> tehdään vuosittain lähemmäs viisisataa eri puhenäytelmää,<sup>5</sup> dokumenttiteatterin osuus on häviävän pieni. Kartoitus ei siis anna aihetta kovin vahvoihin johtopäätöksiin, mutta varovaisesti voisi arvioida dokumentaaristen tekniikoiden ja esitysmuotojen olevan yleistymässä niin pienten ryhmien kuin isojen laitosteatereidenkin piirissä. Vaikka niistä valtaosa löytyy Helsingin

3 Tinfo, teatterin tiedotuskeskus.

4 VOS-teatteri, eli valtionosuuslainsäädännön piirissä olevat teatterit: 46 puheteatteria, 11 tanssiteatteria, Suomen Kansallisteatteri ja Suomen Kansallisooppera.

5 Esimerkiksi vuonna 2014 eri puhenäytelmien ensi-iltoja VOS-teattereissa oli 471. [http://www.tinfo.fi/documents/teatteritilastot2014\\_verkko.pdf](http://www.tinfo.fi/documents/teatteritilastot2014_verkko.pdf)

seudulta, suhteellisen paljon dokumenttiteatteria tehdään maakunnissa. Kenties hieman yllättäen suurin osa dokumenttaarisista esityksistä on tehty kaupunginteattereissa, usein yleisötyön yhteydessä.

Alueellisesti huomiota kiinnittää Kajaanin seudun aktiivisuus. Kajaanissa on 2010-luvulla tehty useita dokumenttaarisia esityksiä niin kaupunginteatterissa, harrastajateatterissa kuin Vaara-kollektiivin ryhmässä. Ne ovat käsitelleet yhteiskunnallisia kysymyksiä, kuten paikallisen opettajakoulutuksen lakkauttamista<sup>6</sup>, Talvivaaraa<sup>7</sup> ja työttömyyttä<sup>8</sup>, mutta myös näyttelijöiden omakohtaisia hahmoterapiaprosesseja<sup>9</sup> sekä maahanmuuttajien kokemuksia yhteisöteatterin keinoin<sup>10</sup>. Dokumenttiteatterin runsautta Kainuun seudulla voi selittää ajankohtaisten paikallisten aiheiden määrällä ja polttavuudella. Toinen taustatekijä saattaa olla Kajaanin kaupunginteatterin pitkäaikainen perinne taiteellisesti kunnianhimoisena ja arvostettuna aluateatterina, joka on vuosikymmenten ajan totuttanut yleisöjään kokeileviin esityksiin. Esimerkiksi 1980-luvun lopulla siellä tehtiin Marja Louhijan

6 *Oikeusjuttu*, käsikirjoitus ja ohjaus Veikko Leinonen, Kajaanin harrastajateatteri 2013, ensi-ilta 19.4.2013; *Kajaanin semi-naari*, käsikirjoitus Sami Keski-Vähälä, ohjaus Miko Jaakkola, Kajaanin kaupunginteatteri, ensi-ilta 9.4.2011.

7 *Talvivaara, kainuulainen scifi-näytelmä*, käsikirjoitus ja ohjaus Veikko Leinonen, Vaara-kollektiivi, ensi-ilta 3.4.2014.

8 *Suuri työttömyysmusikaali*, käsikirjoitus ja ohjaus Veikko Leinonen, Vaara-kollektiivi ensi-ilta 14.11.2015.

9 *Sovinto, miksi minusta tuli sellainen kuin tuli*, dramaturgia ja suunnittelu Marcus Groth, Tuomas Timonen, Heikki Törmi ja työryhmä, ohjaus Marcus Groth, Kajaanin kaupunginteatteri, ensi-ilta 18.1.2014.

10 *Jaettu - Shared*, käsikirjoitus ja ohjaus Sanna Heikkinen ja työryhmä, Kajaanin kaupunginteatteri 15.12.2010.

johdolla nopeasti kokoonpantuja esityksiä ajankohtaisista poliittisista aiheista ja uutisista, muun muassa Tšernobylin ydinonnettomuuteen liittyen.<sup>11</sup>

Tämän päivän dokumenttiteatteri yhdistetään julkisuudessa paljolti ohjaaja ja journalisti Susanna Kupariseen, mutta suomalaiset esitykset osoittautuivat lähemmin tarkasteltuna paljon monimuotoisemmiksi kuin hänen työryhmänsä edustama journalistinen tyylilaji. Sen kaltaisia, yhteiskunnallisiin aiheisiin ja ajankohtaisiin tapahtumiin pureutuvia esityksiä oli kartoituksessa ehkä kolmannes, mukaan lukien Kuparisen omat *Valtuusto-* ja *Eduskunta*-trilogiat<sup>12</sup> ja *Yhteiskunnalliset iltamat* Ryhmäteatterissa (2013)<sup>13</sup>. Useimmat yhteiskunnallisesti suuntautuneet esitykset oli tehty pitkäjänteisen tutkivan journalismin hengessä. Teatteri Höyhentämön Nopean toiminnan joukot reagoivat saman päivän uutisiin julkisissa tiloissa toteutettavilla *Ajankohtaisesityksillä* (2013)<sup>14</sup>, joiden muoto pysyi samana, vaikka aiheet vaihtuivat viikoittain. Kaiken kaikkiaan poliittiseen päätöksentekoon suoraan kantaa ottavia esityksiä oli tehty suhteellisen

11 Tieto perustuu Kajaanin kaupunginteatterissa 1978-88 työskennelleen lavastaja Maija Louhion muistitietoon.

12 *Valtuusto*-trilogia, ohjaus ja käsikirjoitus Susanna Kuparinen ja työryhmä, Helsingin ylioppilasteatteri: *Valtuusto - eli kuinka pienistä asioista tulee suuria*, ensi-ilta 24.2.2008 ja *Valtuusto II - välikysymys*, ensi-ilta 20.10.2008 ja *Valtuusto III - uusi etulinja*, ensi-ilta 5.9.2010.

*Eduskunta*-trilogia, ohjaus ja käsikirjoitus Susanna Kuparinen ja työryhmä, Ryhmäteatteri: *Eduskunta*, ensi-ilta 4.3.2011, *Eduskunta II*, ensi-ilta 27.9.2012 ja *Eduskunta III*, ensi-ilta 26.9.2015.

13 *Yhteiskunnalliset iltamat*, suunnittelu ja ohjaus Susanna Kuparinen ja Jari Hanska, Ryhmäteatteri, esitykset 29. ja 30.4. 2013.

14 *Ajankohtaisesitys*, Ohjaus ja konsepti: Aarni Korpela, Johanna Peltonen, Mia Silvennoinen ja Anna Taiponen, Teatteri Höyhentäjä, ensi-ilta 21.9.2013.

vähän. Paljon mediahuomiota sai osakseen Kansallisteatterin *Neljäs tie* (2013)<sup>15</sup>, jossa kerrottiin tuttujen musiikkikapaleiden ja karnevalististen keinojen avulla suomalaisen hyvinvointivaltion historiaa. Sama teksti toteutettiin myös Lappeenrannan kaupunginteatterissa vuonna 2014.

Kuparisen linjaa jatkoi ehkä selkeimmin Kouvolan teatterissa tehty, työelämän muutosta käsittelevä *Työtä päin* (2014).<sup>16</sup> Se kuvasi paikallisten ihmisten kokemuksia perinteisten työpaikkojen ja niihin perustuvan elämänmuodon kadotessa paperitehtaan toiminnan loputtua. Toisaalta tätä paikallista kehitystä pyrittiin jäsentämään ja selittämään laajemmassa sosiohistoriallisessa perspektiivissä. Työttömyys ja työn uudet muodot olivat aiheena myös neljän teatterin yhteistyönä toteutetussa *Radikaaleinta on arki* esityksessä (2013), joka käsitteli yhteisöteatterityöpajoissa syntyneen materiaalin pohjalta pätkätyöläisyyttä.<sup>17</sup> Porin teatterinuorien harrastajaesitys *Työ tekijäänsä kiittää* (2014) perustui eri alojen työntekijöiden haastatteluihin, jotka pyrittiin toistamaan mahdollisimman sanasanaisesti.<sup>18</sup> Dokumentaarisen genren ja ”henkilökohtaisen muistiteatterin” rajoilla liikkui Noora Dadun *Minun Palestiinani* (2015), joka käsitteli Lähi-idän politiikkaa ja kahden kulttuurin välissä elämistä sekä

tekijän omakohtaisten kokemusten että faktatietojen pohjalta.<sup>19</sup>

Maahanmuuttajien ja eri tavoin syrjäytyneiden todellisuutta tai ihmisoikeuskysymyksiä käsiteltiin useissa esityksissä. Frida Ensemblen *Seven* (2012) perustui eri maiden ihmisoikeustaistelijoiden haastatteluihin.<sup>20</sup> Oleskeluluvottomien siirtolaisten tarinoista syntynyt *Paperittomat* on toteutettu kahdessakin teatterissa (2011 ja 2013)<sup>21</sup>. Svenska Teaternin *Kvinna till salu* (2014) oli asiapitoinen, lähes luentomainen tietopaketti ihmiskaupasta ja prostituutiosta.<sup>22</sup> Vuonna 2014 helsinkiläinen Q-teatteri tarttui Töölöön perustetun, asunnottomille ja päihteiden käyttäjille tarkoitetun asumispalveluyksikön herättämään kohuun esityksellään *Ruusulankatu 10*.<sup>23</sup>

Kartoituksesta erottui selkeästi joukko osallistavan yhteisöteatterin menetelmiä käyttäviä esityksiä. Niitä on tehty sekä tavallisten kansalaisten että erilaisten marginaalisten ryhmien kanssa. Tämänkaltaisia projekteja on syntynyt viime vuosina paljon. Sitä lienee vauhdittanut se, että yleisötyön määrästä ja laadusta on tullut teattereiden tuloksellisuuden

---

15 *Neljäs tie*, Käsikirjoitus Sami Keski-Vähälä - Esa Leskinen, ohjaus Esa Leskinen, Suomen Kansallisteatteri, ensi-ilta 20.3.2013.

16 *Työtä päin*, käsikirjoitus Laura Haapala, ohjaus Satu Linnapuomi, Kouvolan teatteri, ensi-ilta 6.11.2014.

17 *Radikaaleinta on arki*, käsikirjoitus Taija Helminen, ohjaus Saana Lavaste, yhteistuotanto: Tampereen teatteri, Teatteri 2.0, Joensuun kaupunginteatteri ja Rovaniemen teatteri, ensi-ilta 8.10.2013

18 *Työ tekijäänsä kiittää*, ohjaus Reetta Vehkalahti Porin teatterinuoret, ensi-ilta 18.8.2014.

19 *Minun Palestiinani*, käsikirjoitus ja ohjaus Noora Dadu, Teatteri Takomo/Ryhmäteatteri, ensi-ilta 28.3.2015

20 *Seven*, ohjaus Marcus Groth Frida Ensemble, ensi-ilta 18.1.2012.

21 *Paperittomat*, käsikirjoitus ja ohjaus Elina Izarra Ollikainen, Rakastajat-teatteri 15.4. 2011 ja Kuopion kaupunginteatteri 16.1.2013.

22 *Kvinna till salu*, käsikirjoitus Jeanette Björkqvist ja työryhmä, ohjaus Marcus Groth, Svenska teatern i Helsingfors 21.2.2014.

23 *Ruusulankatu 10*, käsikirjoitus ja ohjaus Jonna Wikström, Q-teatteri, ensi-ilta 11.9.2014.

ja rahoituksen kriteeri. Vuonna 2010 perustettu Kansallisteatterin Kiertuenäyttämö mainostaa verkkosivuillaan toimintaansa yhteiskunnan marginaalien dokumenttiteatterina. Se sekä osallistaa erilaisia ryhmiä mukaan toimintaansa, että vie esityksiä paikkoihin, joiden asukkaat eivät muutoin teatteriin pääsisi. Eniten julkisuutta on saanut turvapaikanhakijoiden kokemuksia käsittelevä *Vastaanotto*-projekti (2011-12), johon kuuluivat *Paperiankkuri*- ja *Paperisilta*-nimiset esitykset sekä lapsille suunnattu työpajamuotoinen *Paperihiiri* (2011).<sup>24</sup> Lisäksi yhteistyötä on tehty muun muassa pitkäaikaisvankien<sup>25</sup> ja Neuvostoliitosta muistikuvia omaavien ikäihmisten<sup>26</sup> kanssa. Yleisötyöosasto on järjestänyt hankkeita Kontulan (2013-15) ja Maunulan (2016-18) lähiöiden asukkaille, jotka ovat osallistuneet työpajoihin ja tapahtumiin sekä tehneet esityksiä omasta elämästään ja sen ympäristöstä teatteriammattilaisten ohjauksessa.<sup>27</sup> Muita

24 *Paperiankkuri*, käsikirjoitus Hanna Brotherus ja työryhmä, ohjaus Hanna Brotherus, Suomen Kansallisteatteri, ensi-ilta 12.10.2011; *Paperisilta*, dramaturgia Taija Helminen, ohjaus Hanna Brotherus, Suomen Kansallisteatterin kiertuenäyttämö, ensi-ilta 6.12.2011; *Paperihiiri*, teatteripedagogi-näyttelijät Elina Salo ja Mirjami Heikkinen, ensi-ilta 6.12.2011.

25 *Aikaero*, dramaturgia Seppo Parkkinen, ohjaus Kaisa Korhonen, Suomen Kansallisteatterin kiertuenäyttämö, ensi-ilta 1.3.2014; *Vapauden kauhu*, käsikirjoitus Asta Honkamaa, ohjaus Jussi Lehtonen, Suomen Kansallisteatterin kiertuenäyttämö, ensi-ilta 13.11.2015.

26 *Neuvostoliitto*, käsikirjoitus Jussi Moila, ohjaus Juhana von Bagh, Suomen Kansallisteatterin kiertuenäyttämö, ensi-ilta 9.11.2012.

27 *Reittejä Kontulaan* (2013-15) esitykset: *Kontulan aika* ensi-ilta 13.1.2014, *Matkakohteena Kontula* ensi-ilta 22.8.2014, *Elinpiirejä*, ensi-ilta 6.12.2014, *Muuttajat*, ensi-ilta 5.10.2015, *Maunulan maisema* (2016-18) esitykset: *Muotokuvia*, ensi-ilta 1.11.2016. Dramaturgi Juho Gröndahl, ohjaus Eveliina Heinonen, Suomen Kansallisteatteri, alueelliset taideprojektit.

esimerkkejä osallistavan teatterin aiheista ovat paikallisilta asukkailta kerätyt tarinat vapaudesta (Lappeenrannan kaupunginteatteri 2009),<sup>28</sup> miesten avioerokokemukset (tamperelainen harrastajaryhmä Tukcateatteri 2010),<sup>29</sup> erilaiset selviytymistarinat (Rospuutto-ryhmä 2012),<sup>30</sup> ikäihmisten nuoruudenmuistot Helsingin Kalliosta (Helsingin kaupunginteatteri 2012)<sup>31</sup> ja nuorten kokemukset laitoksista (Turun kaupunginteatteri 2012).<sup>32</sup>

Useimmat nähdystä esityksistä tuntuivat palaavan suoraan valistuksen perinteisiin jakamalla tietoa ja kutsumalla katsojia ajattelemaan. Vaikeaselkoiset taidekokeilut loistivat poissaolollaan ja sisällöt jäsennettiin niin ymmärrettävästi, ettei katsoja kerta kaikkiaan onnistunut putoamaan kärkyiltä. Yhteistä esityksille oli avoin teatterillisuus ja kaiken illusorisuuden torjuminen. Draamallisen dialogin sijasta käsikirjoitukset perustuivat paljolti monologeihin, jotka suunnattiin suoraan katsojille. Näyttelijät tavallisesti esittelivät itsensä siviilihenkilöinä ja hyppäsivät nopeasti aina kulloinkin tarvittavaan rooliin. Yhtä paikkasidonnaista esitystä lukuun ottamatta katsomo ja näyttämö oli erotettu toisistaan tavanomaiseen vastakkaisasetteluun. Tyyllisesti

28 *Vapaa Lappeenranta*, ohjaus Janne Saarakkala, Lappeenrannan kaupunginteatteri, ensi-ilta 20.5.2009.

29 *Noin seitsemän eroa*, ohjaus Jarkko Suhonen, Tukcateatteri, ensi-ilta 3.2.2010.

30 *Selviytymistarinoita*, käsikirjoitus työryhmä, ohjaus Milko Lehto, Rospuutto-ryhmä, 13.9.2012.

31 *Tarinoita Pitkänsillan kupeesta*, ohjaus Katja Kaulanen, Helsingin kaupunginteatteri, yleisötyöprojekti, 2.3.2012.

32 *LVR eli kuinka selvitä laitoksesta*, käsikirjoitus Kim Sjöblom ja Mikko Rauhala, ohjaus Mikko Rauhala, Turun Kaupunginteatteri 25.9.2012.





Kuva: Saara Tuominen

ja rakenteellisesti monet esitykset muistuttivat sketsiviihettä ja *stand up* –komiikkaa, mihin liittyi erilaisten kerronnallisten ja esityksellisten keinojen sekoittuminen. Esitykset olivat kauttaaltaan yleisöystävällisiä ja usein myös hauskoja huolimatta asiapitoisista, sisällöllisesti raskaista aiheista sekä yksinkertaistetusta, jopa aika tavanomaisesta näyttämöestetiikasta.

## Lähteet

Gröndahl, Laura 2017a (tulossa). "Speaking about Reality - Verbatim Techniques in Contemporary Finnish Documentary Theatre" julkaisussa *Nordic Theatre Studies*, vol. 28:2.

<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/nts/index>

Gröndahl, Laura 2017b (tulossa). "Teatterintekijät dokumentaristeina. Miten todellisuutta esitetään suomalaisessa nykyteatterissa?" julkaisussa Arlander, Annette; Gröndahl, Laura ja Silde Marja (toim.) *Tekijä - teos, esitys, yhteiskunta. Teatterintutkimuksen seuran 6. vuosikirja*, Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. [http://teats.fi/category/nayttamo\\_et\\_tutkimus/](http://teats.fi/category/nayttamo_et_tutkimus/)

Hammond, Will ja Steward, Dan (toim.). 2008. *Verbatim, verbatim, contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.

Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.

Kuparinen, Susanna. 2013. *Monologisuudesta moniäänisyyteen. Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, MA opinnäyte, ohjaustyön koulutusohjelma. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/39566>, luettu 24.3.2016.

Kuparinen, Susanna. 2011. "Nimet esiin - teatteria dokumenteista", julkaisussa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: LIKE, 193-203.

Martin, Carol. (toim.) 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Schlewitt, Carena ja Brenk, Tobias. 2014 "Vorwort", kirjassa Nikitin, Boris; Schlewitt, Carena ja Brenk, Tobias. (toim.) *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit. 7-11.

Tieteen termipankki: Esittävät taiteet:dokumenttiteatteri. [http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät taiteet:dokumenttiteatteri](http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taieteet:dokumenttiteatteri), luettu 13.07.2016

ner







### 3. Dokumentaarisuus draamanjälkeisessä nykyteatterissa

Laura Gröndahl

Dokumentaariset tekniikat ovat jo pitkään olleet osa 2000-luvun uutta nykyteatteria, jonka keskeisiin taiteellisiin strategioihin kuuluu luopuminen tekstin ylivallasta, tarinallisuudesta, merkitysten yksiselitteisestä tulkittavuudesta ja esityksen yhtenäisestä kokonaisestetiikasta. Niiden tilalle on tullut esitystilanteen ja sen materiaalisen läsnäolon korostaminen, esityksen osa-alueiden tasa-arvoisuus sekä huomion kiinnittäminen vastaanoton ja tulkinnan prosesseihin häiritsemällä esityksen ongelmatonta ymmärtämistä.

Nykyteatterin eli *nykärin* käsite vakiintui esitystaiteen keskusteluihin 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä vastakohtana perusteatterille eli *pertsalle*, edelleen valtavirtana olevalle perinteiselle tavalle tuottaa juonellisia, enemmän tai vähemmän realistisia puhenäytelmiä. Kuten kaikki taidesuuntaukset, *nykäri* on yhtä moni-ilmeinen ja vaikeasti määriteltävissä kuin siihen lukeutuvat taiteilijat, jotka töissään jatkuvasti kokeilevat, etsivät uutta ja kierrättävät vanhaa. Koska *nykäriä* Suomessa kehitettiin paljolti Teatterikorkeakoulun kontekstissa, sen periaatteita ja tekniikoita on artikuloitu harvinaisen runsaasti kokeilevissa työpajoissa, luennoilla ja artikkeleissa (mm. Ruuskanen 2011; Silde 2011).

*Nykäri* osuu ajallisesti yksiin parin viime vuosikymmenen aikana nopeasti kehittyneen taiteellisen tutkimuksen paradigman kanssa, joka on kasvattanut teatterin tekijöiden kiinnostusta teoreettista ajattelua kohtaan. Siihen sisältyy ajatus taiteen kautta tehtävästä tutkimuksesta (*Research through Art* tai *Research in Art*), missä taiteen tekeminen tai vastaanottaminen voi sinällään olla tietämisen tapa (mm. Bonsdorff 2010). Tällaista epistemologiaa eli tietoteoreettista näkemystä voi joiltain osin soveltaa dokumenttiteatte-

riin. Siinä esitys toimii välineenä, joka tuottaa tietoa käsillä olevasta aineistosta kokemuksellisenä tapahtumana, ei sanallisten selitysten avulla.

Keskeinen taustalukemisto ja inspiraatioiden lähde niin *nykäriin* liittyvissä teatterikäytännöissä, kuin esitystutkimuksellisissa keskusteluissa on ollut Hans-Thies Lehmannin *Draaman jälkeinen teatteri*, joka ilmestyi suomeksi kymmenen vuotta saksankielisen alkuteoksen jälkeen vuonna 2009. Lehmann muotoilee ehdotuksen vuosina 1970-90 kehittyneen postmodernin teatterin esteettiseksi logiikaksi, joka on perinpohjaisesti muuttanut teatterin merkkien käytötapoja (Lehmann 2009, 43-45). Oleellista muutoksessa on – kirjan otsikon mukaisesti – luopuminen draamallisesta muodosta. Kehityksen voi katsoa alkaneen jo paljon ennen 1970-lukua. Peter Szondin mukaan draama roolihenkilöiden konfliktina ja dialogina alkoi menettää merkitystään 1800-luvun lopun realismissa (Szondi 1987; Lehmann 2009, 67). Brecht kehitti eepin teatterinsa nimenomaan vastauksena aristoteeliselle draamalle, joka perustuu katsojan tunnepitoiseen eläytymiseen, näytelmän suljettuun muotoon, juonen jatkuvuuteen ja johdonmukaisuuteen. Lehmannin mielestä tästä on nyt edetty vielä pidemmälle teatteriin, joka ei enää perustu minkäänlaiseen draamaan, vaan itse näyttämötilanteeseen, sen materiaalisuuteen ja tapahtumallisuuteen.

Dramaturgi Katariina Numminen kuvaa 1900-luvun kehitystä ”teatterin vapautumiseksi draaman alta” tarkoittaen sitä, että esitys ja kaikki sen välineet ja komponentit tulevat tärkeiksi itsessään, ei näytelmän kertomisen välineinä



(Numminen 2011, 22). Hän kuvaa sekä tekstin että näytelmän kirjoittajan aseman muuttumista omalla kohdallaan:

*Esitysteni tekstit ovat usein olleet joko dokumentaarisia, esimerkiksi haastatteluun perustuvaa materiaalia, tai sitten näyttelijät ovat synnyttäneet tekstin harjoituksissa. Harjoitusten ja alkuasetusten laatiminen, improvisaation ohjailu on näyttämölle kirjoittamista, kirjoittamista ilman työpöytää välissä. Se on kirjoittamista, jossa välineenä eivät ole sanat vaan tila, tilanteet, ihmisruumiit, esineet ja energiat. Se miten tarkkaan vahdin, ettei esitykseen jää yhtään minun keksimääni sanaa, on eräänlaista käänteistä, perverssiä kirjailijantyötä. (emt. 36)*

Kirjoitettu näytelmä ei enää automaattisesti edellä muuta työskentelyä, vaan kaikki teatterin osa-alueet nähdään tasa-arvoisina ja jokainen niistä voi viedä esitystä eteenpäin omilla ehdoillaan. Ennakkosuunnittelua halutaan välttää ja antaa demokraattisen ja ei-hierarkkisen kollektiivisen prosessin tuottaa taiteelliset ratkaisut erilaisia *devising*<sup>33</sup>-metodeja käyttäen. Dokumentaariset tekniikat ovat eräs keino luopua yksilöllisestä tekijyydestä, jolloin esityksen annetaan syntyä siitä sattumanvaraisesta materiaalista, jota maailmasta löytyy:

*Draaman jälkeisen teatterin teksti on usein löydettyä tekstiä (vrt. kuvataiteen löydetty esine), tekstiä joka on ollut maailmassa valmiina, olemassa, ja jota ei keksitä tai kirjoiteta erikseen esitystä varten. (emt. 27)*

---

33 *Devising* tarkoittaa teatterissa työskentelytapaa, jossa käsikirjoitus tuotetaan ryhmän yhteisessä prosessissa ilman ennakkosuunnittelua.

Lehmannin teorian mukaan "toden mukaantulo" draaman jälkeiseen teatteriin mahdollistuu sen "tulkitsemattoman konkreettisuuden" kautta. Tämä on seurausta teatterin korostuneesta merkkiluonteesta, joka kiinnittää huomion itse merkitysten muodostumisen prosessiin ja tulkinnanvaraisuuteen. Siitä tulee draamanjälkeisessä teatterissa ainoa todellisuuden taso, mikä "haastaa katsojan implisiittisesti uusia merkityksiä luoviin akteihin ja toimintaan, joka tuo merkityksen uudella tavalla osaksi kokonaisuutta." (Lehmann 2009, 178)

Yksinkertaisesti selitettynä, tavanomaisessa esityksessä merkitysten ajatellaan syntyvän siitä kuvitteellisesta maailmasta, jota se erilaisin keinoin edustaa. Näyttelijä asettuu roolihahmoon, lainaa ruumiinsa hänelle ja muuttuu tavallaan läpinäkyväksi välineeksi, jonka kautta fiktiivinen henkilö tulee havaittavaksi. Brecht halusi aikanaan tuoda näkyviin tämän esittämistapahtuman erottamalla näyttelijän ja roolihahmon toisistaan vieraannuttamistekniikkansa ja *gestisen* eleen avulla (Brecht 1991). Draamanjälkeinen teatteri luopuu kokonaan kahtiajaosta kuvitteellisen näytelmän ja sitä esittävän näyttämön välillä. Fokuksessa ovat esittämisen välineet itsessään: esiintyjän oma ruumiillisuus, näyttämön konkreettinen materiaalisuus ja tapahtumien läsnäolo tässä ja nyt. Ne synnyttävät uusia merkityksiä ja assosiaatioita, jotka perustuvat esitystapahtuman hetkelliseen ja ainutkertaiseen prosessiin. Siksi esitys ei viittaa itsensä ulkopuolelle, vaan tuottaa todellisuutta omassa materiaalisuudessaan. Representaation tilalle tulee presentaatio, edustamisen tilalle läsnäolo. Todellisuudesta poimittua autenttista aineistoa ei silloin ajatella niinkään todistekappaleina, merkkeinä jostakin menneisyyden tapahtumasta, vaan itsessään läsnä olevana materiaalina,

jota esitystapahtumassa voidaan käyttää eri tavoin uusien merkitysten tuottamiseen. ”Todellista” ei silloin ole tapahtumien kulku tai maailman olosuhteet, joista se kertoo, vaan se luova tilanne, joka syntyy dokumentin, esiintyjän ja katsojan kohdatessa.

## Puhutun kielen materiaalisuus

*Verbatim*-tekniikkaa eli tallennetun puheen sanasanaiseen toistamiseen perustuvaa näyttelemistä voi pitää eräänlaisena kielen materiaalisuuden näyttämisenä, joka kiinnittää huomion puheen pintatasoon. Siinä tekstin sanamuodoista ja puheen intonaation jäljittelystä tulee esityksen keskeinen anti. Monia dokumentaarisen nykyteatterin tekijöitä kiinnostaa puhumisen tempo, rytmi, nuotti ja murre – jopa kaikki ylimääräinen häly, joka periaatteessa häiritsee viestin ymmärtämistä kuten keskeneräiset lauseet, turhat sidosanat, änkytykset tai yskähdykset. Tekstistä tulee tekstuuri Lehmannin kuvaamalla tavalla. Hänen mukaansa draaman jälkeisessä teatterissa puheen asiasisältöjen esittäminen korvautuu äänteiden, sanojen, lauseiden ja sointien asettelulla, jossa niitä merkityssisältöjen asemesta yhdistää näyttämöllinen jäsentäminen:

*Sanamateriaali mielletään samalla tapaa kuin Marcel Duchampin arkiesineet ‘objet trouvés’, sattumalta löydettyiksi esineiksi. Wilsonin esityksissä on keskustelupätkiä ja toisiinsa liittymättömiä arkitokaisuja yhdistetty puhtaasti muodolliseksi sanaketjuiksi.* (Lehmann 2009, 255-256)

Tältä kannalta *verbatim*-tekniikan voisi liittää siihen modernin ja postmodernin taiteen traditioon, joka pyrkii korostamaan teoksen itsensä läsnäoloa representatiivisten, esittävien merkitysten sijaan. Esimerkiksi abstrakti maalaus ei viittaa mihinkään itsensä ulkopuolella, vaan puhuttelee katsojaa ainoastaan värien, muotojen ja sommittelun tuottaman aistivaikutelman kautta. Samalla tavalla *verbatim*-tekniikka asettelee ja jäsentää puhetta esille näyttämön todellisuudessa, jolloin varsinainen fokus ei ole puheen kohteessa vaan esitystilanteessa. Draamanjälkeinen dokumenttiteatteri on todellisuudesta kertovien materiaalisten todistusaineistojen ja lainausten näytteillepanoa, sekä tästä syntyviä merkityksiä ja ajatuksia. Valmiiden tekstien kierrättämisestä on pidetty postmodernin taiteen tyypillisenä piirteenä, mutta *verbatim*-tekniikka ei lainaa puheita niinkään kulttuurissa kierrätettävänä merkkeinä, vaan ”autenttisine” sitaatteina eletystä todellisuudesta. Kyse on ehkä samasta asiasta, johon Numminen viittaa sanoessaan, että postmodernista ”päällekirjoituksesta” on siirrytty kohti asioiden materiaaliarvoa (Numminen 2011, 27).

Osuva vertaus elokuvataiteen puolelta voisi olla montaasi, joka koostetaan erilaisista fragmenteista niin, että ne säilyttävät oman luonteensa ikään kuin todellisuuden suorina lainauksina, mutta suhteessa toisiinsa ne sanovat jotain uutta. Montaasin tavoin esitystilanne asettaa siteeratut puheenpalaset uuteen kontekstiin, joka alkaa tuottaa uusia merkityksiä. Eri ihmisten sanomiset rinnastuvat sekä toisiinsa että näyttämölle luotuihin hahmoihin ja tapahtumiin. Varsinaiset sisällöt syntyvät näistä kohtaamisista. Toisin sanoen, dokumenttien materiaaliarvo on juuri siinä, mitä niiden avulla saadaan viime kädessä sanotuksi.

Jodote-hankkeen yhteydessä haastatellut dokumentti-teatterin tekijät kokivat pääsääntöisesti kuuluvansa *nykärin* traditioon, mikä näkyi myös heidän käyttämissään työtavoissa ja esitysstrategioissa. Yhteistä heidän tekemilleen esityksille oli teatterillisen tilanteen vahva läsnäolo ja kaiken illusorisuuden torjuminen. Juonellisen jatkuvuuden ja dialogin sijasta käsikirjoitukset olivat fragmentaarista monologeista koostettuja montaaseja, jotka suunnattiin suoraan katsojille. Näyttelijät esittelivät itsensä siviilihenkilöinä ja hyppäsivät nopeasti aina kulloinkin tarvittavaan rooliin. Tekijät kuvasivat dramaturgista työtä erilaisista lähteistä poimittujen valmiiden palikoiden jäsentämiseksi. Niiden lopullinen järjestys muotoutui harjoitusprosessissa aivan viime metreille saakka, vaikka he eivät olleet käyttäneet varsinaisia *devising*-metodeja.

Dokumenttiteatteriesitykset näyttäisivät eroavan draaman jälkeisestä nykYTEatterista siinä, että ensiarvoista ovat tekstien sisällöt ja se ulkoteatterillinen todellisuus, josta niissä puhutaan. NykYTEatterin esityksissä *verbatim*-tekniikka ei ollut muotokokeilua, vaan sosiaalista todellisuutta koskevaa puhetta, joka esitettiin todellisuudesta tallennettuna suorana lainauksena. Tekijät vaikuttavat palaavan representation strategioihin: näyttämöllä nähdään merkkejä, jotka selkeästi edustavat yhteiskunnassa tunnistettavia asioita ja ihmisiä, esimerkiksi poliitikkoja. Nämä merkit kehystetään esitystilanteessa tapahtuvaksi puheeksi, jonka suhde merkityssisältöihin on rakennettu, näkökulmainen ja siksi horjutettavissa.

## Journalistinen dokumenttiteatteri: toimittaja teatterissa

Mikä tekee dokumenttiteatterista nimenomaan journalistista? Lontoolaisen Tricycle-teatterin oikeussalidraamoja käsikirjoittanut *Guardianin* toimittaja Richard Norton-Taylor ajattelee, että dokumentaarinen teatteri voi toimia journalismin laajentumana selittämällä ajankohtaisia tapahtumia. (Hammond & Steward 2008, 122.) ”Me esitimme faktat ja antiikin Kreikan näytelmäkirjailijoiden tavoin jätimme yleisön tuomareiden asemaan tekemään omat päätöksensä.” (emt. 113)

Tunnetuin suomalainen dokumenttiteatterin tekijä Susanna Kuparinen kirjoittaa opinnäytteessään: ”Poliittinen ja kantaaottava teatteri käsittelee arkimaailman vastakkainasetteluja tutkivan ja räksyttävän journalismin tapaan.” (Kuparinen 2011, 193.) Kuparinen on työskennellyt pitkään *Voima*-lehdessä ja soveltanut siellä omaksumiaan periaatteita ohjauksiinsa. Opinnäytteessään hän kuvaa teatterin tekemistä journalismista tuttujen todellisuuden tasojen ja tekstien siirtämisenä näyttämölle. (emt. 194.) Kuparisen kokemusten perusteella journalismin anti teatterille on kyky havainnoida ja perustella johtopäätöksiä (emt. 16).

Myös Janne Juntila, joka julkaisi vuonna 2012 monipuolisen katsauksen dokumenttiteatterin uudesta aallosta, on koulutukseltaan sekä teatterintutkija että toimittaja. Juntilan mukaan journalistinen dokumenttiteatteri tutkii ja analysoi yhteiskunnallisia tapahtumia, mutta ”pyrkii kuitenkin nousemaan tapahtuma- ja uutiskohtaisen tiedon yläpuolelle ja hahmottamaan esityksissään syy- ja seuraussuhteita,



yhteiskunnallisia rakenteita ja kehityskulkuja.” (Junttila 2012, 183.) Junttila korostaa journalismin ihanteiden merkitystä, joihin kuuluvat ”uuden tiedon penkominen, kokonaisuuk- sien ymmärtäminen ja esimerkiksi kuulemisen tasapuoli- suus” (emt. 21) sekä ”heikomman asemaan asettuminen ja vähemmistöjen äänen kuuleminen” (emt. 184).

Toimittajan työ teatterin kontekstissa näyttää siis merkitse- vän suuriin yhteiskunnallisiin aiheisiin keskittyvää, vakavaa ja kunnianhimoista tutkivaa journalismia - ei esimerkiksi keveitä *human interest* -tyyppisiä juttuja, henkilökohtaisia kolumneja, pakinoita tai sensaatiohakuista uutisia, joissa ensi silmäyksellä tuntuisi olevan draamallisia ja teatraalisia aineksia. On paradoksaalista, että monimutkaisten, reaali- maailmaa koskevien kysymysten syvälliseen käsittelyyn ja totuudenmukaiseen viestintään haetaan keinoja teatterista, joka perinteisesti yhdistyy illuusioihin, näyttelemiseen ja kulissemiin.

## Dokumenttiteatteri julkisuuden osana

Tricycle-teatterissa työskennellyt Norton-Taylor ei itse- kään aluksi uskonut ensimmäisten oikeussalidraamojensa menestykseen, koska *verbatim*-teatteri vaikutti niin epäte- atterilliselta. (Hammond & Steward 2008, 128.) Teatterintu- t- kija Janelle Reinelt kuvaa Norton-Taylorin *Colours of Justice* -esitystä draamallisesti tylsäksi, dramaturgisilta tekniikoil- taan vanhanaikaiseksi pintapuolisen realismin huolelliseksi jäljittelyksi. Dialogi perustui litteroituihin muistiinpanoihin, näyttelemisen oli representoivaa ja vähäeleistä. (Reinelt 2010, 37) Vastoin kaikkia Reineltin odotuksia esitys saavutti huikean suosion.

*Colours of Justice* kertoi nuoren mustan pojan, Stephen Law- rencen kuolemaan johtaneen pahoinpitelyn oikeudenkäyn- neistä. Ne olivat herättäneet suuren kohun paljastamalla sekä Britannian poliisin rasistisia asenteita että etnisiin ryh- miin kohdistuvia kulttuurisia ennakkoluuloja. Monet doku- menttiteatteriesitykset ovat vastaavilla tavoilla onnistuneet osumaan kansakunnan tai paikallisten yhteisöjen kipupis- teisiin. Norton-Taylor uskoo teatterin pystyvän tarjoamaan välineen, joka vastaa ihmisten aitoon tarpeeseen käsitellä poliittisia materiaaleja vakavalla, mutta ei sensaatiohaku- sella tavalla. Katsomiskokemuksesta syntyy yhteinen vas- tuuntunne totuuden etsimisestä ja vääryyksien paljastami- sesta. (Hammond & Steward 2008, 124)

Vaikuttaa siis siltä, että monet vastakaikua katsojissaan herättäneet dokumenttiteatteriesitykset perustuvat tapahtumiin, jotka yleisö jo pääpiirteissään tuntee, ja jotka reso- noivat muun julkisen keskustelun kanssa. Toisaalta joillakin uutisilla näyttäisi olevan enemmän draamallista potentiaalia kuin toisilla. Reineltin mukaan julkinen tapahtuma koetaan teatterilliseksi, jos siinä on läsnä neljä asiaa: (1) tapahtumalla pitää olla riittävän tärkeä merkitys yhteisölle, (2) tapahtu- man pitää herättää riittävä määrä julkista huomiota, (3) tapahtumalla pitää olla tunnistettava muoto kuten tarina, jossa on päähenkilöt ja juoni, (4) tapahtuma havaitaan julkis- suudessa jonkin yhteisön elämäntavalle tunnistettavan piir- teen symbolisena esityksenä ja ruumiillistaa siihen liittyvän kritiikin. (Reinelt 2010, 31)

Kun tällainen tapahtuma tuodaan teatteriin, varsinainen draama oli tavallaan jo näytelty julkisuudessa ja esitys aset- tuu sen ympärille syntyneen keskustelun osaksi hyödyntäen

ja jatkaen sitä. Sekä Kuparinen että monet haastattelemani suomalaiset dokumenttiteatterin tekijät sanovat halunneensa tuoda esityksissään näkyviin sellaisia marginaalisia näkökulmia, jotka muuten eivät pääse esiin julkisuudessa. Katsojan siis oletetaan tuntevan tietyt keskustelut, joita esitys täydentää, kommentoi ja haastaa toisesta näkökulmasta. Esimerkiksi ohjaaja Satu Linnapuomi pohti Kouvolan teatteriin ohjaamaansa *Työtä päin* -esitystä: ”Onhan meillä valtavirrasta poikkeava näkökulma. Olen ajatellut niin, että jos *Hesari* ja *Aamulehti* jo toittottavat tietynlaista todellisuutta, niin meidän ei enää tarvitse tuoda sitä tuonne kuin ripaus.” (Linnapuomi haastattelu 2015).

Q-teatterin *Ruusulankatu 10:n* käsikirjoittaja-ohjaaja Jonna Wikström myönsi asettuneensa lähtökohtaisesti esityksessä kuvattujen asunnottomien ja päihdeongelmaisten henkilöiden puolelle (Wikström haastattelu 2014), koska esityksen tavoitteena oli vastata mediassa levinneeseen yksipuoliseen tietoon ja tuoda esille toisenlaista tietoa.

Vaikuttaa siltä, että dokumentaarisia esityksiä myös katsotaan ja tulkitaan tavallista tietoisemmin suhteessa yhteiskunnalliseen todellisuuteen ja muuhun julkisuuteen. Kuparisen ohjausten lehtiartikkelit ovat keskittyneet selvästi enemmän talouspoliittisiin ja journalistisiin kysymyksiin, kuin esityksen taiteellisiin ratkaisuihin. *Eduskunta III:n* menestys perustui epäilemättä osin siihen, että yleisö oli seurannut ajankohtaisia tapahtumia ja hallituspolitiikan kritiikkiä. Kolmen ja puolen tunnin mittainen, tiiviin asiapitoinen esitys olisi tuskin jaksanut kiinnostaa katsojia, ellei se olisi tarjonnut suoraa samaistumispintaa heidän tunteilleen ja ajatuksilleen. Vain viikkoa ennen *Eduskunta III:n* ensi-iltaa

oli 30 000 ihmistä kokoontunut laajaan hallituksen vastaiseen mielenosoitukseen. Esityskokemus todennäköisesti jatkoi samaa liikehdintää. Toisaalta sketsimäisten kohtausten karnevalistinen tyyli ja tekijöiden julkituomien mielipiteiden voimakkuus saattoi aiheuttaa vaistomaisen tarpeen kyseenalaistaa esitettyjä väitteitä. Voisi ehkä sanoa, että vastapuolen näkemykset olivat poissaolonsa kautta läsnä *Eduskunta III:n* vastaanotossa.

## Journalismin eettinen vastuu teatterissa

Journalistinen dokumenttiteatteri näyttäisi olevan tiiviimin sidoksissa yhteiskunnalliseen kontekstiinsa ja osallistuvan julkiseen keskusteluun suoremmin, kuin muut fiktiiviset esitykset. Kenties juuri tätä voi pitää journalistisena piirteenä. Voi ehkä ajatella, että journalistinen dokumenttiteatteri suhtautuu julkiseen sfääriin samankaltaisella logiikalla kuin paikkasidonnainen taide fyysiseen ympäristöönsä. Paikkasidonnainen taide saa merkityksensä teoksen kontekstista eikä sitä voi siirtää toisaanne ilman, että se menettäisi jotain oleellista sisällöstään. Samalla tavalla journalistinen dokumenttiteatteriesitys nojaa ajankohtaisten keskustelujen varaan, jotka muodostavat katsojien oletetun vastaanottohorisontin. Esitys voi kerrata tapausten kulkua ja tuoda esiin uusia yksityiskohtia. Se voi antaa mahdollisuuden elää uudelleen aiheeseen liittyviä tunteita, mutta myös jäsentää tapahtumia analyyttisesti. Samalla dokumenttiteatteri - paikkasidonnaisen taiteen tavoin – osallistuu ja vaikuttaa kuvaamaansa fyysiseen, sosiaaliseen ja henkiseen kontekstiin tai ympäristöön, mikä asettaa teatterintekijät uudenlaiseen vastuuseen esityksen sisällöistä.

Dokumenttiteatteri onkin herättänyt runsasta polemiikkaa siitä, mitä taiteen kontekstissa on luvallista väittää. Muun muassa Elinkeinoelämän valtuuskunnan johtaja ja *Aamulehden* entinen pitkäaikainen päätoimittaja Matti Apunen arvosteli rajusti Kansallisteatterin *Neljättä tietä* *Helsingin Sanomien* kolumnissaan keväällä 2013. Hän syytti sitä poliittiseksi kansankiihotukseksi. *"Jos Neljäs tie* olisi perusdraamaa, asiaan ei juuri kannattaisi kajota. Mutta dokumenttiteatteri astuu yli fiktion rajojen, ja silloin säännöt muuttuvat."

(Apunen 2013). Toisaalta Julkisen Sanan Neuvoston puheenjohtaja Risto Uimonen totesi JSN:n verkkosivuilla syksyllä 2015, etteivät neuvoston antamat journalistin ohjeet koske näytelmiä tai kirjoja, joskin lisäsi ohjeiden noudattamisen olevan suotavaa. (Tarkemmin aiheesta: Hautakangas tässä julkaisussa). Käytännössä esitys, joka uskollisesti toistaisi ainoastaan lähdekriittisesti varmistettuja faktoja, olisi luultavasti pitkäväteinen. Teatterintekijöiden on siksi tietoisesti etsittävä kiinnostavia henkilöahmoja ja tapahtumasarjoja, vaikka se saattaa merkitä yksipuolisten tai epäoleellisten asioiden painottumista.

Mitään valmista periaatetta dokumentaarisen aineiston käsittelyyn teatterissa ei ole olemassa, minkä vuoksi jokainen yksittäinen esitys joutuu neuvottelemaan omat sääntönsä. Dokumentaarisen teatterin tekijät joutuvat vääjäämättä vastatusten sen perustavanlaatuisen episteemisen kysymyksen kanssa, mitä tieto on ja kuinka sitä voi tavoittaa, tuottaa, välittää ja vastaanottaa. Kyse on samasta asiasta, jonka dokumenttielokuvien ohjaaja ja tutkija Jouko Aaltonen on havainnut oman työnsä yhteydessä:

*Jokainen tekijä joutuu ottamaan tietoisesti tai tiedotamatta kantaa näihin molempiin kysymyksiin: miten havaita ja kohdata maailma ja miten kertoa siitä muille. Tavallaan myös kaikki dokumenttielokuva koskeva teoreettinen keskustelu kiertyy näiden kahden peruskysymyksen ympärille.* (Aaltonen 2006, 10)

Journalistin ohjeet eivät auta kovin pitkälle teatteriesityksen tekemisessä. Toki niissä puhutaan toimittajan velvollisuuksista haastateltavia ja muita tiedonlähteitä kohtaan, velvoitetaan välittämään totuudenmukaista tietoa yleisölle sekä suojataan toimittajan oikeutta omiin näkemyksiinsä ulkopuolisia paineita vastaan. Tosiasiat on erotettava mielipiteistä ja sepitteellisistä aineistoista eikä kuvaa tai ääntä saa käyttää harhaanjohtavasti. Ohjeissa kuitenkin puhutaan pääasiassa sanallisen tiedon luotettavuudesta. Kuva ja ääni mainitaan, mutta esiintyjän ruumiillisuus jää oletetun diskurssin ulkopuolelle.

Dokumenttiteatterin tekijät kuitenkin ottavat journalistin ohjeet vakavasti. Muun muassa ohjaaja Satu Linnapuomi ja toimittaja-käsikirjoittaja Laura Haapala pyrkivät noudattamaan niitä Kouvolan teatterin *Työtä päin* -esityksessä. He ilmoittivat kaikkien repliikkien lähdeviitteet sekä käsiohjelmassa että projisointeina kohtausten aikana. Esityksen alussa tylliesirippuun heijastettiin teksti: "Kaikki näytelmän repliikit ovat autenttisia, ne ovat siis totta. Näyttämötapahtumat ja tulkinnat henkilöistä ovat kuviteltuja, ne ovat siis teatteria."

Vaikka faktapohjainen informaatio esitettäisiin sanasta sanaan uskollisesti, voi taitava näyttelijä kulmakarvojensa



asentoa säätämällä saada katsojan tulkitsemaan sanat päinvastaisesta näkökulmasta, kuin miten alkuperäinen puhuja on tarkoittanut. Esiintyjän ruumiillinen habitus, puhumisen tapa, elekieli ja koko se tilanne, johon hän näyttämöllä asettuu, vaikuttavat siihen, kuinka sisällöt ymmärretään.

Kaikkia teatteriesityksessä syntyviä merkityksiä ei voi edes paikantaa näyttämöllä havaittaviin merkkeihin. Marvin Carlson puhuu teatterista ”muistikoneena”, mikä tarkoittaa, että toisissa yhteyksissä syntyneet assosiaatiot ”kummittelevat” katsojan tulkinnassa. (Carlson 2001.) Television komediasarjasta tuttu näyttelijä vakavassa roolissa saattaa estää eläytymisen tragediaan. Vastaavasti näytelmien tarinat, esitystilat, puvut ja esineistö tuottavat omia sivumerkityksiään kutsuamalla esiin sekä henkilökohtaisia muistoja ja assosiaatioita, että kulttuurissa valmiina olevia skenaarioita ja selitysmalleja, stereotyyppisiä henkilöhahmoja ja tuttuja kuvastoja. Sattumanvaraisistakin tapahtumista voi yllättäen löytyä konventionaalisen draaman kaari, sankari, roisto ja uhri, kun niitä tarkastellaan teatterin kehyksessä. Jo pelkkä teatterirakennus ja näyttämötilanne saavat mielikuvituksen liikkeelle dokumentaarista esitystä tehtäessä ja katsottaessa. Nämä vakiintuneet dramaturgiset kaavat alkavat helposti ohjata tulkintaa ja yksinkertaistaa esitettyjä asioita.

Teatteriesitys ikään kuin vuotaa journalistisesti hallittavan kehyksen ulkopuolelle lisäämällä verbaaliseen faktatietoon näyttelijän kehonkielestä, esityksen vuorovaikutustilanteesta sekä katsojan henkilökohtaisista aistimuksista, assosiaatioista ja muistumista syntyviä epätasällisiä merkityksiä. Diana Taylor on kuvannut kehonkielen ja ruumiillisen toiminnan sisältämää tietoa *repertuaariksi* vastakohtana kirjal-

lisiin teksteihin ja artefakteihin perustuvalle *arkistotiedolle*. (Taylor, 2003.) Koska *repertuaari* ei sitoudu pysyviin teksteihin tai esineisiin eikä ole ilmaistavissa sanallisina käsitteinä, se ei ole yksiselitteisesti tulkittavissa eikä ehkä kaikin osin edes tiedostettavissa. Sen takia se ei myöskään ole alistettavissa minkään ohjeistuksen tai kontrollin alle. Teatteri on siksi usein osoittautunut tehokkaaksi vastarinnan välineeksi tilanteissa, joissa sanavapautta rajoitetaan. Sensuuria on vaikea ulottaa *repertuaarin* epämääräisiin merkityksiin, koska sen avulla tehdyt väitteet eivät ole todennettavissa. Onkin muun muassa arveltu, että juuri tästä syystä monissa Itä-Euroopan sosialistimaissa kehittyi niin vahva visuaalisen ja fyysisen teatterin traditio, koska viranomaiset pystyivät puuttumaan vain kirjoitettuihin näytelmäteksteihin. (Paavolainen T. 2006, 278)

Vaikkei *repertuaari* ole ilmaistavissa sanoina, sen merkitys poliittisen vastarinnan välineenä perustuu yhteisön tunnistamaan, enemmän tai vähemmän piilotettuun koodikieleen. Yleisöjen sirpaloituessa tällaisia kaikkien jakamia mutta julkisesti artikuloitumattomia koodistoja on aina vain vähemmän. Kehonkieleen, aistikokemuksiin ja vuorovaikutustilanteisiin perustuvat merkitykset muuttuvat entistä henkilökohtaisemmiksi ja heterogeenisemmiksi. Ne siirtyvät yksilöllisempien tunteiden ja halujen alueelle yhä kauemmas selkeiden ohjeistusten piiristä.

*Työtä päin* -esityksessä teatterifantasiaksi voi laskea esimerkiksi sen, kun Kouvolan kehitysjohtaja näytettiin saunomassa ylisuuri kravatti alastoman yläruumiinsa peittona kahden työttömäksi jääneen paperitehtaan työntekijän välissä. Näyttämölle heijastetussa lähdevitteessä luki, että kaikkia

henkilöitä oli haastateltu eri päivinä ja tuskinpa ketään oli saunassa jututettu. Linnapuomi kertoi luottaneensa siihen, että juuri hahmojen karrikoiva tyylittely suojaisi esikuvia, koska yleisö ymmärtää ne teatteriksi eikä oleta katsovansa todellisten ihmisten imitaatiota. Kohtauksen kokonaisuus oli siis keinotekoinen montaaasi, jossa katsojaa sekä muistutettiin kuullun puheen dokumentaarisesta alkuperästä että kutsuttiin teatterin mielikuvitusleikkiin käsillä olevan materiaalin kanssa. Kyse oli brechtiläisestä vieraannuttamistekniikasta, joka erottaa esittämisen teon esitetystä asiasta osoittaakseen miten edellinen rakentaa ensimmäistä. Poliitikkoa esittävää näyttelijää ei kehystetty politiikon kuvaksi vaan tekijöiden kuvitelmaksi tai väitteeksi kyseisestä politiikosta. Esityksen ja esitetyn erottamattomuus tuli näkyviin juuri niiden erillisyyden kautta, joka mahdollisti kriittisen näkökulman esittämiseen tekona.

Mielestäni tekijät eivät niinkään vetäneet selvää rajaviivaa faktan ja fiktion välille, kuin kiinnittivät huomiota juuri siihen fiktiiviseen lisäykseen, jonka teatteri vääjäämättä tekee. Dramaturgiset ja scenografiset tekniikat ovat läsnä kaikessa tiedonvälityksessä, vaikka ne usein hämärtyvät oman tehokkuutensa ansiosta. Uskomme uutislähettykseen juuri siksi, että se on dramatisoitu ja lavastettu uskottavasti. Kun nämä tekniikat palautetaan kotikentälleen teatteriin, ne yhtäältä voimistuvat, mutta toisaalta myös tulevat helpommin tunnistettaviksi. Teatterin kehys journalistisessa tiedonvälityksessä voi nimenomaan muistuttaa siitä, että kaikki yhteiskunnallista todellisuutta koskevat väitteet ovat käsikirjoitettuja, ohjattuja, näyteltyjä ja lavastettuja.

## Postmodernin epäpoliittisuuden loppu?

Susanna Kuparinen päättää opinnäytteensä ylevästi: "Suomi on valmis ottamaan vastaan uuden poliittisen taiteen aallon." (Kuparinen 2013, 88.) Kantaa ottava poliittinen taide alkoi tuntua vanhentuneelta ja henkisesti ahtaalta 1970-luvun lopulla. Paitsi että suurten yhteiskunnallisten kysymysten koettiin sittenkin olevan kansalaisten ulottumattomissa, niiden ratkaisuyritysten huomattiin johtavan liian helposti totalitaristisiin ideologioihin.

Lehmann kirjoitti *Draaman jälkeisen teatterin* epilogissa (1999), että "teatteri on menettänyt lähes kaikki yleisesti 'poliittisiksi' nimetyt funktionsa" ja "yhteiskunnallisten epäkohtien julistamisen välineenä on huonoissa kantimissa verrattuna nopeammin ja akuutimmin vaikuttaviin media-muotoihin, kuten uutisiin, aikakauslehtiin ja sanomalehtiin". Edellisessä kappaleessa hän perustelee kehitystä sillä, että

- - valta järjestyy yhteiskunnassa yhä enemmän mikrofysiikkana, kudoksena, jossa edes poliittisella johtoliitillä ei ole todellista valtaa taloudellis-poliittisissa prosesseissa yksityishenkilöistä puhumattakaan. Poliittisia konflikteja ei tällöin voida hahmottaa, tarkastella tai esittää näyttämöllisesti; tuskin on enää löydettävissä edes poliittisina vastapareina toimivia konkreettisia oikeudenhaltijoita. Jonkinlaista intuitiivista arvoa näissä oloissa saa enää normeiksi muutettujen, oikeudellisten ja poliittisten käyttäytymistapojen hetkellinen hylkääminen, siis suoranaisten epäpoliittisuus. (Lehmann 2009, 406)

Philip Auslanderin mukaan Brechtin ja Piscatorin kaltainen, suoraan yhteiskunnallista todellisuutta käsittelevä taide tulee mahdolliseksi postmodernissa yhteiskunnassa, missä aiemmin erossa olleet elämänalueet, kuten kulttuuri ja talous romahtavat yhteen. Taiteen tekijät eivät enää pysty tarkastelemaan yhteiskuntaa kriittisen etäisyyden päästä, koska heidän puheensa on auttamatta osa niitä valtdiskursseja, joita taide pyrkii kritisoimaan. (Auslander 1992, 7-17.) Auslanderin mukaan taiteilijalle jää kuitenkin vaihtoehto, jossa hän operoi ikään kuin systeemin sisältä käsin ja sen ehdoilla. Esimerkiksi kulttuuristen merkkien ja kuvastojen liioiteltu tai ironinen kierrätys ja toisto kiinnittävät kriittisen huomion itse merkityssysteemiin, sen representaatioiden järjestykseen ja valtarakenteisiin. Samaa sanoo Lehmann:

*Ellei teatterin poliittista ulottuvuutta haluta täysin hylätä, on lähdettävä liikkeelle toteamuksesta, että kysymys poliittisesta teatterista muuttuu perusteellisesti informaatioyhteiskunnan olosuhteissa. -- Teatteri ei muutu poliittiseksi poliittisuuden suoralla tematisoinnilla vaan esittämistapansa implisiittisen sisällön ja kriittisen arvon kautta. (Lehmann 2009, 412)*

Toisin sanoen, emme voi puhua maailmasta itsestään, vaan ainoastaan havainnollistaa sitä koskevaan puheeseen sisältyviä valtarakennelmia. Oleellista postmodernistisessa maailmankuvassa on, että merkitysten ja tiedon ajatellaan syntyvän merkkien ja kielijärjestelmien käytössä. Ne eivät siis voi viitata itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen eikä sisältöä voi erottaa niistä keinoista, joilla se kommunikoidaan. Siksi olemme vääjäämättä aina jonkin diskurssin sisällä, joka määrittää sitä, mistä ylipäätään on mahdollista puhua.

Voimme olla kriittisiä diskursseja ja niiden ylläpitämiä valtarakennelmia kohtaan, mutta emme pääse niistä eroon. Jos yritämme luoda vaihtoehtoista näkökulmaa, synnytämme vain toisenlaiset valtasuhteet. Poliittisuudessa on silloin kyse loputtomasti uusiutuvien diskursiivisten valtasuhteiden tunnistamisesta ja purkamisesta, ei utopistisen tulevaisuudenkuvan rakentamisesta.

Auslanderin ja Lehmannin havainnot informaatioyhteiskunnan kulttuurista eivät suinkaan ole vanhentuneet, päinvastoin. Miten sitten on mahdollista, että teatteri kuitenkin näyttäisi kääntyvän takaisin kohti "vanhanaikaista" poliittisuutta? Kyse ei ole vain dokumentaarisesta teatterista. Nuoret taiteilijat ovat lyhyessä ajassa politisoituneet ja monet 1960- ja 70-luvun klassikkonäytelmät, kuten *Lapualaisoppera*, ovat tehneet näyttävän paluun.

Ilmiötä selittää ainakin osin pitkään jatkunut lama ja kasvava tietoisuus vaurauden epätasaisesta jakautumisesta, ilmastonmuutoksesta, sodista ja pakolaisuudesta. Vaikka todellisuus rakentuisi pelkistä kielipeleistä, globaalit ongelmat ovat läsnä ihmisten elämässä hyvin konkreettisilla tavoilla. Toisaalta esimerkiksi *Lapualaisopperan* uusissa tulkinnoissa on kyse myös 1960-luvun poliittisen kielipelin pastissinomaisesta elvyttämisestä, millä leikiteltiin muun muassa Helsingin Ylioppilasteatterin uudessa sovituksessa kesällä 2016. Sovituksessa vaihdettiin jatkuvasti näkökulmaa 1930-luvulle sijoittuvan, 1960-luvun ideologiaa ilmentävän alkutekstin ja 2010-luvun maahanmuuttovastaisuuden välillä, jolloin eri aikojen populististen puheiden ja retoriikan samankaltaisuus korostui.



Poliittinen nykyteatteri pyrkii kenties yhdistämään juuri nämä kaksi aspektia: esityksiä motivoi huoli maailmasta, mutta sitä voidaan käsitellä ainoastaan lainattujen ja kierätettyjen puheiden avulla. Teatterintutkija Carol Martin puhuu konstruktivistisesta postmodernismista. Hänen mukaansa uuden polven dokumenttiteatterin tekijät ovat omaksuneet postmodernismin keskeiset episteemiset oletukset, mutta uskovat, että merkitys on ihmisen ulottuvilla ja että postmoderneja tekniikoita voidaan käyttää monenlaisiin päämääriin. He ajattelevat teatteria ”tekona, jolla voi olla positiivisia vaikutuksia.” (Martin 2010, 3-4.) Ymmärtääkseni kyse on pragmatistisesta asenteesta: myönnetään, ettei maailmasta voi tietää mitään lopullista, mutta pidetään tärkeänä pystyä muodostamaan siitä sellainen käsitys, jonka pohjalta voi toimia oikeaksi koettuun suuntaan. Silloin tieto legitimoituu tulevaisuuteen suuntautuvan potentiaalinsa kautta. Tätä voi ehkä pitää yrityksenä ratkaista postmodernin relativismin synnyttämä arvotyhjiö, jonka puitteissa yhtä totuutta ei voi asettaa toisen edelle. Toisaalta ei haluta palata niihin valistuksellisen dokumenttiteatterin strategioihin, joiden mukaan objektiivinen tieto olisi haettavissa maailmasta ja kerrottavissa eteenpäin.

## Kilpailevien totuuksien teatteri

Poliittisuuden lisäksi myös merkin ja objektin vastaavuuteen perustuvan epistemologian katsotaan tulleen tiensä päähän postmodernismissa, kun representaatio korvautuu simulaatiolla. (mm. Rosen 1993, 81-82.) Kun käsitteet eivät viittaa todellisuuteen vaan toisiin käsitteisiin ja omaan kopioitumiseensa, ei ole mielekäästä kysyä niiden välittämän tiedon alkuperää. Vuonna 1979 ilmestyneessä klassikkokirjassaan *Tieto postmodernissa kulttuurissa* filosofi Jean-Fran-

cois Lyotard haastaa pohtimaan, mihin tiedon legitimointi jälkikapitalistisessa yhteiskunnassa perustuu, kun emme enää usko sellaisiin suuriin kertomuksiin kuin ihmiskunnan vapautuminen kohti parempaa tulevaisuutta tai idealistisen hengen ilmentyminen. Mikä on se mekanismi, joka saa meidät uskomaan tiettyihin väitteisiin, jos niitä ei voi palauttaa mihinkään pysyvään ja varmaan?

Lyotard ehdottaa, että tiedon legitimointi siirtyy erilaisten kielipelien toiminnan tasoon. Keskeiseksi kriteeriksi nousee tekniikan alalta omaksuttu käsitys suorituskyvystä eli panoksen ja tuotoksen välisellä suhteella mitattu tehokkuus. Tiedon mittapuuna ei silloin ole se, miten hyvin sen arvioidaan vastaavan materiaalsen tai henkisen maailman todellisuutta, vaan se, miten hyvin se toimii ja mitä se saa aikaan sosiaalisessa todellisuudessa. Lyotard kutsuu tätä performatiiviseksi epistemologiaksi, eli yksinkertaistetusti sanottuna asioista tulee totta sillä perusteella, miten ne suoriutuvat erilaisissa kielipeleissä, joiden säännöt määräytyvät kulloisistakin valtasuhteista käsin (Lyotard, 1985).

Tämä ei ole kovin kaukana siitä, mitä Susanna Kuparinen kirjoittaa:

*Objektiivisuus on harhaa. Todellisuus on joukko kilpailevia tarinoita, jotka tulevat kuulluksi usein sen mukaan, kenen suusta tarina kerrotaan, ei sen mukaan, onko tarinan sisältö asiallisesti ottaen totuudellinen tai pohjautuuko se faktoihin.* (Kuparinen, 2013, 60)

- - *Journalismin ja dokumenttiteatterin tehtävä on nostaa esiin kilpailevia tarinoita, tunnustaa ja tunnistaa todellisuuden ja siitä tehdyn tulkinnan tai kerronnan tarinallisuus, mutta dokumentaristin eettisyydellä*

*tehdä tarinan rajaukset ja valinnat niin, että mitta-  
kaava on mahdollisimman totuudellinen ja faktat pitä-  
vät.* (emt. 76)

Vaikka Kuparinen uskoo totuuksien suhteellisuuteen ja näkökulmaisuuuteen, hän toisaalta tuntuu olettavan, että kilpailutilanteen ulkopuolelta löytyy jokin oikeampi totuudellisuuden kriteeri, jota hän ei kuitenkaan tarkemmin määrittele.<sup>34</sup> Miten dokumentaariset teatteriesitykset käytännössä kutsuvat katsojaan arvioimaan tiedon legitimisyyttä? Dokumenttiteatterin esitystrategioille on tyypillistä tehokkuus, kommunikaation optimointi. Esimerkiksi *Eduskunta III*:ssa näyttelijät eivät olleet ehtineet opetella vuorosanojaan vaan lukivat ne paperista eikä näyttämöestetiikan hioamiseen käytetty turhaa aikaa. Esityksen tyyli oli rosainen, mutta asiasisällöt välittyivät selkeinä. Esteettinen keskenäisyys antoi ymmärtää, että tekijät olivat viime hetkeen asti päivittäneet aineistojaan ja keskittyneet oleellisimpaan. Se myös vahvisti luotettavaa kuvaa tiedonhankintaprosessista, vaikka sen vaiheita ja metodeja ei avattu. Karnevalistiset kohtaukset pyrkivät vakuuttamaan katsojaa tehokkaasti naurun ja välittömän oivalluksen kautta. Niitä vasten toimittaja Jari Hanskan videolla haastatellun Kreikan entisen valtionvarainministerin ja taloustieteilijä Gianis Varoufakisin asialliset hahmot näyttäytyivät vakuuttavina tiedon ja tutkimuksen puolestapuhujina.

*Eduskunta III*:sta saattoi siis tunnistaa useita teatterillisiä taktiikoita, joilla legitimoitiin omia väitteitä kilpailussa valamediaa vastaan. Vaikka Kuparinen näyttää nimenomaan

34 Kiitokset Pentti Paavolaiselle, joka kiinnitti huomioni tähän ristiriitaan Teatterintutkimuksen kevätpäivillä Tampereen yliopistossa 9.5.2016.

vastustavan performatiivista kilpailuttamisen logiikkaa, on syytä kysyä, missä määrin esitykset päätyvät toisintamaan samaa periaatetta. Jääkö journalistinen dokumenttiteatteri vääjäämättä diskurssinsa vangiksi toimiessaan julkisen sfäärin osana vai kykeneekö se avaamaan aidosti kriittisen keskustelun, joka sekä puhuu maailmasta että purkaa puheen ja tiedonmuodostuksen valtarakenteita? Viime kädessä se riippuu yleisön vastaanottotavoista ja siitä, miten erilaisia tottumuksia rohkaistaan. Suhtaudutaanko esitykseen rituaalina, joka vahvistaa halujen ja toiveiden mukaisia käsityksiä vai episteemistä epävarmuutta ja uusia kysymyksiä herättävänä väittelynä?

## Lähteet

Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.

Apunen, Matti. 2013. "Muovailuvahaa, hikeä ja kuolaa." Helsingin Sanomat 13.4.2013.

Auslander, Philip. 1992. *Presence and Resistance. Postmodern and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, VAPK-kustannus.

Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Hammond, Will ja Steward, Dan (toim.). 2008. *Verbatim, verbatim, contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.

Julkisen sanan neuvoston verkkosivut  
[http://www.jsn.fi/journalistin\\_ohjeet/](http://www.jsn.fi/journalistin_ohjeet/) Luettu 13.7.2016.  
<http://www.jsn.fi/blog/22-10-2015-journalistin-ohjeet-eivat-koske-naytelmia/> Luettu 13.7.2016

Junntila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.

Kuparinen, Susanna. 2013. *Monologisuudesta moniääni-syyteen. Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, MA opinnäyte, ohjaustyön koulutusohjelma.  
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/39566> (Viimeksi luettu 24.3.2016)

Kuparinen, Susanna. 2011. "Nimet esiin - teatteria dokumenteista", julkaisussa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: LIKE, 193-203.

Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like. (Alkuteos *Postdramatisches Theater*, 1999.)

Liotard Jean-Francois, 1985. *Tieto Postmodernissa yhteiskunnassa*. Suomentanut Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino. (Alkuteos *La condition postmoderne*, 1979.)

Martin, Carol. (toim.) 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Numminen, Katariina. 2011. "Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa." Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) 2011. *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: LIKE. 22-39.

Paavolainen, Teemu. 2006. "Jälkisana, tekstejä, konteksteja, oppilaita ja organisaatioita" teoksessa Grotowski, Jerzy. *Kohti köyhää teatteria*, Helsinki: LIKE, 269-326.

Reinelt, Janelle. 2010. "Towards a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence." Teoksessa Martin, Carol. (toim.) 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 27-44.

Rosen, Philip. 1993 "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts". Teoksessa Renov, Michael. (toim.) *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 58-89.

Szondi, Peter. 1987. *Theory of the Modern Drama*. Kääntänyt Michael Hays. Cambridge: Polity Press. (Alkuteos *Theorie des modernen Dramas*, 1956/63)

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. US: Duke University Press.

### Julkaisemattomat lähteet:

Haastattelut (haastattelija Laura Gröndahl, tallenteet ja litteroinnit haastattelijan hallussa)

Dadu, Noora. 20.4.2015.

Gröndahl, Juho. 16.3.2015.

Haapala, Laura 27.2.2014.

Heinonen, Eveliina. 16.3.2015.

Linnapuomi, Satu. 23.1.2015.

Wickström, Jonna. 3.10.2014.

### Esitykset:

Haapala, Laura ja Linnapuomi, Satu. *Työtä päin*.  
Kouvolan teatteri, ensi-ilta 6.11.2014. Esityskatselu  
13.11.2014 ja videotallenne.

Kuparinen Susanna ja politiikkakollektiivi: *Eduskunta III*. Ryhmäteatteri, ensi-ilta 26.9.2015. Esityskatselu  
24.9.2015 ja televisioversio YLE Teema 6.8. klo 20.00.

Riuttala, Sirpa. *Lapualaisooppera 2016*. Helsingin  
ylioppilasteatteri, Mustikkamaa, ensi-ilta 9.7.2016.  
Esityskatselu 27.2.2016.

Wickström, Jonna. *Ruusulankatu 10*. Q-teatteri,  
Helsinki, ensi-ilta 11.9.2014. esityskatselu 17.9.2014 ja  
videotallenne.



Kuva: Riitta Yrjönen







# 4. Teatteri tiedon tuottajana ja välittäjänä. Dokumenttiteatterin epistemologiasta

Laura Gröndahl

Kuva: Saara Tuominen

## Dokumentin lupaus

Faktat näyttäytyvät meille vain erilaisten kertomusten kautta, joihin aina sekoittuu fiktiivisiä aineksia (mm. Renov 1993, 1-11). Historioitsijat tuntevat dokumentaarisuuden ongelman hyvin: menneisyyden jäljet eivät kerro itsessään mitään, ennen kuin tutkija järjestää ne tarinaksi ja antaa niille merkityksen sen osana. Säilyneet tiedot ovat aina puutteellisia, joten asioiden välisiä syy-yhteyksiä ja tapahtumaketjuja joudutaan väistämättä myös kuvittelemaan. Dokumentaarisuus itsessään on rakennettua. Tiedetyt faktat pyritään punomaan ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi, jonka avulla maailmaa ja sen tapahtumia voi jäsentää. Yksittäinen dokumentti vahvistaa uskoa kertomuksen totuudellisuuteen samalla kun sen arvo perustuu juuri tähän samaan uskomukseen.

Elokuvan tutkimuksen puolella, missä dokumentaarisuuden luonnetta on pohdittu paljon kauemmin, laajemmin ja syvällisemmin kuin teatterissa, kysymys faktan ja fiktion erosta jäi taka-alalle jo 1990-luvulla ja koko dokumenttielokuvan käsite alkoi hajota (Aaltonen 2006, 39). Esimerkiksi ohjaaja ja teoreetikko Trinh-T Minh-han mielestä sellaista ei ole olemassakaan (Trinh-T Minh-ha 1993, 90-107). Niin sanottu performatiivinen, esittämistä korostava moodi nousi pintaan ja tekijät alkoivat entistä vahvemmin tiedottaa sekä oman positionsa että elokuvan todellisuutta tuottavan luonteen.

Varhaisemmat dokumenttielokuvan teoretisoinnit perustuivat indeksisyyden ajatukselle. Se tarkoittaa, että filmille tallentunutta kuvaa pidettiin todistusvoimaisena jälkeen

autenttisesta tapahtumasta ja kuvaajan läsnäolosta tapahtumahetkellä. Dokumenttielokuvien ohjaajan ja tutkijan, Jouko Aaltosen mukaan indeksisyyden traditio muodostui postmodernismin myötä dokumenttielokuvan taakaksi, josta tekijät ovat yrittäneet vapautua ajattelemalla uudella tavalla:

*Dokumenttielokuva kertoo todellisuudesta, sosiaalis-historiallisesta maailmasta, ja se käyttää hyväkseen valokuvan ja elokuvan indeksisyyttä. Ei siis toisinpäin: indeksisyys ei ole dokumenttielokuvan 'syy' tai edes perusominaisuus. [- -] tekemisen lähtökohta on se, että elokuvantekijä haluaa sanoa jotain elokuvan ulkopuolisesta maailmasta ja hyödyntää mm indeksisyyttä tässä toimessa.* (Aaltonen 2006, 28)

Vaikka teatteritilanteen ilmiselvä keinotekoisuus tuntuu indeksisyyden vastakohdalta, voidaan dokumentit elävässä esityksessä kehystää maailmasta löytyneiksi jäljiksi, jotka asetetaan yhteisen tarkastelun kohteeksi. Näytelmän juonena on silloin kysyä, minkälaisia tarinoita dokumenttien taakse voi kätkeytyä. Dokumenttiteatteria voisikin ajatella indeksisyyden ja esittämisen välisenä vuoropuheluna, jossa autenttisimmankin aineiston välittämä tieto riippuu siitä kuinka sitä käytetään tiedon kommunikoinnissa. Aaltosen mukaan dokumentaarisuus perustuu elokuvan tuottamaan katsojasuhteeseen, ääneen lausumattomaan sopimukseen siitä, miten nähty esitys tulisi suhteuttaa sosiaalishistoriallista maailmaa koskeviin käsityksiin (emt. 42). Sama pätee teatteriin.

Se, mikä erottaa dokumentaarisen teatterin elokuvasta, on osallistujien fyysiseen läsnäoloon perustuva esitystilanne ja

elävä esiintyjä tiedonvälittäjänä. Alan Filewoodin mukaan dokumentaarisen teatterin varsinainen sisältö ei ole sen aiheessa, vaan näyttelijän työssä, josta on tullut genren keskeinen ongelma. Dokumentaarinen näyttelijä ei korvaa poissaolevaa roolihenkilöä, vaan toimii eräänlaisena informaation asiantuntijana, joka välittää ja hallitsee esityksen tosipohjaista materiaalia sekä ruumiillistaa siihen kohdistuvia asenteita (Filewood 2009, 60-61). Varsinainen paradoksi syntyy siitä, että dokumentaarinen näyttelijä edustaa todellisuutta, mutta tämä todellisuus havaitaan vain hänen ruumiillisen läsnäolonsa kautta. Sen seurauksena näyttelijä ”seisoo edessämme sekä subjektina että objektina, dokumenttina ja dokumentaristina, jonka auktoriteetti perustuu yhtä aikaa representaatioon ja aktualisuuden vakuuttamiseen.” Filewoodin sanoin, esityksestä uhkaa tulla todellisempi kuin siitä todellisuudesta jota se kuvaa (emt. 62).

Teatterintutkija Janelle Reinelt toteaa, että dokumentaarisuus missään mediavälineessä ole objektissa itsessään vaan siinä suhteessa, joka syntyy objektin, sen välittämisen ja vastaanottajan kesken (Reinelt 2009, 7). Hän esittää, että dokumentin arvo perustuu realistiseen epistemologiaan, mutta sen kokemus riippuu fenomenologisesta sitoutumisesta. Toisin sanoen, todistusaineisto näyttäytyy merkityksellisenä koska tiedämme sen kertovan tietyistä tosista tapahtumista. Samaan aikaan henkilökohtainen, eletty kokemus dokumentista vahvistaa uskoamme tähän kertomukseen. Dokumentaarisuuden kokemus kääntyy kehäksi, koska se koko ajan rakentaa sitä todellisuutta, jota pyrkii kuvaamaan. Tähän liittyy eräänlainen ansa, jota Reinelt nimittää dokumentaarisuuden lupaukseksi. Se toteuttaa vaistomaista toivettamme havaita maailma ymmärrettävänä kokonai-

suutena, missä tieto vastaa havaintokokemusta ja todisteet osoittavat uskomuksemme oikeaksi. Jotta voisi ymmärtää, mihin dokumentaarinen lajityyppi perustuu, pitää ymmärtää miten analyttisyys ja halu toimivat yhdessä (emt. 14).

Reinelt kirjoittaa, että nykyculttuurin ”hyperteatterillisuus” voi johtaa uuteen faktojen arvostamiseen ja haluun kokea tapahtumia materiaalisesti todellisina. Dokumentaarisen todistusaineiston esittämisen voi nähdä vastareaktiona siihen pelkoon, joka syntyy kun fakta ja fiktio sekoittuvat kulttuurissa, tai kun historiallisten tosiasioiden kuten holokaustin kieltäminen tulee mahdolliseksi täydellisen relativismin ansiosta. (Reinelt 2010, 39)

Reinelt nostaa esiin tärkeän asian. Vaikka yleisesti myönämme, ettei ehdotonta totuutta ole olemassa tai emme ainakaan voi saada varmaa tietoa siitä, olemme tulleet uskallisen tietoisiksi siitä, että suoranaisia valheita on mahdollista esittää, ja että ne vaikuttavat elettyyn todellisuuteen. On silti syytä kriittisesti kysyä, missä määrin näitä valheita purkaessamme käytämme samoja performatiivisia mekanismeja ja niiden avulla pyrimme legitimoimaan uuden kuvitteellisen alkuperän totuuksille. Toisin sanoen, yrittäessämme torjua disinformaatiota ja siihen kytkeytyvää vihapuhetta päädymme pelaamaan sellaisen kielipelin ehdoilla, jossa asioista tulee totta kunhan ne vain tarpeeksi vakuuttavasti, tehokkaasti ja aggressiivisesti esitetään. Reineltia lainaten:

*Kun elämme simulaatioiden maailmassa, missä kaikki ymmärretään ainoastaan kopion kopioksi eikä mikään ole varmaa, 'faktojen' julkisesta harjoittami-*



*sesta (rehearsal) tulee tapa pitää kiinni itse faktojen käsitteestä ja niiden ympärille punotusta merkityksellisestä kertomuksesta. - - On ikään kuin ihmiset sanoisivat: 'Pahus vieköön, minä en välitä kaikista tiedon ja todisteiden manipulointia koskevista väitteistä. Tämä kamala asia TAPAHTUI ja sen pitää riittää, että minä mahdollisimman vakuuttavasti SANON NIIN.'* (Reinelt 2010, 39)

### Voiko tietoa välittää taiteen keinoin?

Dokumenttiteatteriesitys on viime kädessä taideteos, tästä kaikki tekijät ja tutkijat tuntuvat olevan yhtä mieltä. Taiteen ei yleensä odoteta välittävän faktatietoa samassa mielessä kuin tieteellisten tai journalististen julkaisujen, joiden edellytetään noudattavan tiettyjä, eksplisiittisesti julkilausuttuja pelisääntöjä. Taiteilijalla on oikeus luoda vaihtoehtoisia todellisuuksia, kysyä, kokeilla ja tutkia maailmaa omilla ehdoillaan.

Taiteellisen tutkimuksen paradigman mukaan taiteellisia prosesseja voidaan pitää omanlaisenaan tietämisen muotona. Saksalainen filosofi Dieter Mersch kirjoittaa: "taidetta ei voi laittaa suhteeseen minkään toisen diskurssin kanssa, vaan se on tietämisen käytäntö *sui generis*, omaa laatuaan." (Mersch 2015, 123). Sävellyksen tai maalauksen sisältöjä ei voi kertoa sanallisesti, koska ainoastaan teos itse näyttää ja paljastaa ne omassa ainutkertaisuudessaan. Taiteessa syntynyttä totuutta ei voi myöskään todistaa toistamalla prosessia toisaalla, kuten tieteellisiltä koejärjestelyiltä edellytetään. Jokainen taideteos luo ikään kuin omat peli-

sääntönsä, joiden kautta se saa merkityksensä ja joihin sen kokija joutuu sitoutumaan voidakseen kohdata teoksen. Silloin teoksessa esitetyn väitteen totuudellisuus on sen sisäinen asia, joka tulee perustelluksi vain sen itsensä luoman logiikan avulla.

Reaalitodellisuudesta puhuva dokumentaristi joutuu kuitenkin ristiriitatilanteeseen, jos hän yrittää toimia taideteoksen sisäisen totuudellisuuden ehdoilla ja yhtä aikaa soveltaa hyvien journalististen tapojen mukaista lähdekritiikkiä. Taiteellisessa kokemuksessa syntyvää ymmärrystä ei voi alistaa muulla tavoin saadulle tiedolle, mutta journalismin periaatteisiin ei kuitenkaan sovi se, että taiteellisen diskurssin suojasta saisi heitellä todellisia henkilöitä ja tapahtumia koskevia väitteitä tarkistamatta niiden oikeellisuutta ja tasapuolisuutta. Jos tämä sallittaisiin, teatterissa keksittyjä faktoja voisi suoraan soveltaa reaalitodellisuuteen ilman että niitä saisi arvioida ja kyseenalaistaa millään esityksen ulkopuolisilla kriteereillä. Silloin oltaisiin samojen mekanismien äärellä, joilla populismi ja totalitaristinen propaganda toimivat. Tekijöillä olisi vapaat kädet muokata sosiaalis-historiallista todellisuutta koskevaa tietoa kuin taideteosta ja vaatia toisia ihmisiä hyväksymään kuvauksen reunaehdot.

Teatteriesityksen arvioiminen sillä perusteella, miten hyvin se vastaa tosielämän faktoja, tuntuu yhtä moukkamaiselta kuin modernin maalauksen tuomitseminen siitä, ettei se muistuta malliaan. Taiteen puitteissa on nähty karikatyyreja todellisista ihmisistä ja vapaita tulkintoja historiallisista tapahtumista. Viattomalta vaikuttava fiktio on saattanut herättää voimakkaita poliittisia reaktioita assosioitumalla ajankohtaisiin ilmiöihin. Kriittinen kysymys ei olekaan se,

mitä esityksessä sanotaan, vaan miten väitteet kehystyvät katsojan vastaanotossa koskemaan taiteen ulkoista maailmaa.

Kun huolestutaan taiteen mahdollisuuksista manipuloida todellisuutta koskevia käsityksiä, on muistettava että teatteriympäristö myös virittää katsojan siihen, että kyseessä on fiktiivinen esitys. Se ikään kuin antaa näyttelijälle luvan valehdella esityksen kehyksessä, mikä yhtäältä kutsuu katsojaa eläytymään illuusion, toisaalta se muistuttaa häntä esitystilanteen sopimuksenvaraisesta leikkiluonteesta. Esityksessä syntyy niin sanottu kaksoistietoisuus, jonka puitteissa katsoja kokee näyttämötapahduman yhtä aikaa reaalisena ja kuvitteellisena, mutta ei ihan kokonaan kumpanakaan. Teatterintutkija Richard Schechnerin mukaan tilanteen luovuus perustuu siihen, että näyttelijä ei ole katsojan silmissä oma itsensä eikä täysin muutu roolihahmokseen, vaan jää niiden väliin, liminaaliseen ja epävakaiseen tilaan (Schechner 1988; 2002, 66-72). Tämä perustuu pikemmin siihen, mitä asiat *eivät ole*, kuin siihen mitä ne *ovat*, jolloin niille voi antaa loputtomasti uusia merkityksiä. Esityksen leikkiin suostuva katsoja tietää silloin lähtökohtaisesti olevansa tekemisissä sellaisen sopimuksenvaraisen todellisuuden kanssa, jossa mikään ei automaattisesti ole sitä miltä näyttää, eikä mitään voi osoittaa yksiselitteisen epätodeksi. Samalla kun tämä kaksoistietoisuus mahdollistaa eläytymisen fiktiiviseen illuusion, se myös herättää katsojan epäilyksen nähtyä kohtaan.

Mitä tahansa teatteriesitystä katsotaan epäilemättä eri tavalla kuin vaikkapa Yleisradion uutislähetystä. Onko näyttelijä lopulta se joka väittää olevansa, vai onko kyse sitten-

kin vain aina uusista esittämisen kerroksista? Ehkä katsojan kriittinen valppaus jopa paradoksaalisesti kasvaa teatterissa, kun dokumentaarista tietoa tarjotaan poikkeuksellisesti teatterin formaatissa ja kontekstissa. Voisiko siis juuri teatterin epäilyttävä valheellisuus toimia totuudellisten tavoitteiden asiamiehenä? Brittiläiset dokumenttiteatterin tekijät väittävät, että heidän esityksiään syytetään paljon herkemmin tosiasioiden vääristelystä, kuin perinteistä journalismia, vaikka jälkimmäinen antaisi siihen paljon enemmän aihetta (Hammond & Steward 2008, 35; 61). Sanomalehteä lukiesamme emme tule ajatelleeksi toimittajan vaikutusta tekstiin, mutta teatterissa näemme omin silmin, että näyttelijä asettuu haasteltavan paikalle ja puhuu hänen puolestaan. Katsoja tulee silloin lehden lukijaa tietoisemmaksi erosta, joka aina vallitsee alkuperäisen puheen tai tapahtuman ja sen julkisen toiston välillä. Juuri se tietoisuus mahdollistaa kriittisen kysymisen.

## Pääroolissa katsoja

Teatteriohjaaja Boris Nikitinin mukaan dokumentaarisuus on illusioteatterin radikaali muoto. Todellisuuden kuvaaminen perustuu yhteisesti tunnustettuihin kuvitelmiin, joiden toistaminen vakuuttaa meidät niiden faktisuudesta. Nikitin puhuu ”uskottavuustekniikoista” (*Beglaubigungstechniken*), joiden avulla dokumentaarisen esityksen katsojaa pyritään vakuuttamaan esitetyn asian todenmukaisuudesta tai henkilön autenttisuudesta esimerkiksi käyttämällä esiintyjän siviilinimeä, esittämällä historiallisia dokumentteja tai tuomalla esitys todellisiin arkkitehtoniisiin puitteisiin. Jokainen todistaja on kuitenkin aina epäluotettava ja dokumentaarisuuteen sisältyy alituinen väärennöksen mahdollisuus.

Nikitinin mielestä tästä johtuva epävarmuus demokratisoi tietoa, koska se jättää viime kädessä katsojan päätettäväksi, mihin illuusioon hän on valmis uskomaan. (Nikitin 2014, 13-19)

Näin ajatellen dokumenttiteatteri siirtää episteemisen vastuun yleisölle, mikä on linjassa nykytaiteen ja -teatterin yleisten käytäntöjen kanssa. Tekijät haluavat luopua modernistisen taitelijakäsityksen mukaisesta tekijyydestä teoksen ylimpänä auktoriteettina, sekä kannustaa erilaisten tulkintojen ja vapaiden assosiaatioiden syntymistä. Teatterintutkija Erika Fischer-Lichte on analysoinut nykyteatterin performatiivisuutta katsojien ja esityksen välille syntyvän vuorovaikutussilmukkana. Hänen mukaansa sattumanvaraisuudesta ja epävarmuudesta on tullut esitystaiteen keskeinen aspekti 1960-luvulta eteenpäin, ja se on muuttanut käsitystä siitä, miten taideteos kommunikoi katsojalle (Fischer-Lichte 2008, 20-21). Yleisön ratkaisevaa roolia ei ole ainoastaan tunnustettu vaan sitä on rohkaistu joko erilaisten tulkintamahdollisuuksien tai konkreettisen osallistumisen muodossa. Esityksen ja katsojien välille syntyy jatkuva takaisinkytkentä, joka tekee esitystapahtumasta ennakoimattoman, itseään ylläpitävän ja itseensä viittaavan systeemin.

Sisällöt ja merkitykset syntyvät tästä systeemisen prosessin kokonaisuudesta, missä eri elementit yhdistyvät aina uudeleen ainutkertaisissa esitystilanteissa ja katsojakokemuksissa. Käsitys esityksestä yhtenäisesti tulkittavissa olevana teoksena hajoo, samoin tulee mahdolliseksi osoittaa, että se välittäisi yksiselitteistä tietoa tai sisältöä. Jos ajatellaan dokumentaarista teatteriesitystä sekä tiedonvälityksenä että tällaisen takaisinkytkennän kautta, varsinainen

tieto syntyy vasta itse tapahtuman myötä eikä sitä voi kontrolloida etukäteen. Silloin esitys on yhteistä toimintaa, jossa rakennetaan eri suuntiin avautuvaa, jatkuvasti muuttuvaa ymmärrystä.

Sekä Fischer-Lichten ajatus takaisinkytkennästä että Nikitin toiveikas oletus dokumentaarisen teatterin demokraattisuudesta edellyttävät aktiivista katsojaa, joka osaa ottaa vastuun omista tulkinnoistaan ja toisinaan jopa esityksen kulusta. Kuinka tavoite toteutuu käytännössä? Mitä ylipääntänsä voimme tietää yleisön ajatuksista? Tekijöiden toiveet ja oletukset eivät automaattisesti siirry katsojien kokemuksiksi. Teatterin vastaanottotutkimuksia on tehty hyvin vähän ja niiden tulokset ovat varsin yleisluonteisia.

Teatterintutkija Maaike Bleeker huomauttaa Fischer-Lichten unohtaneen, ettei merkityksen muodostus voi koskaan olla täysin vapaata ja kulttuurista riippumatonta (Bleeker 2008, 66). Esitys ei voi perustua pelkkään sisäiseen takaisinkytkentään eikä muodostaa itseriittoista systeemiä, vaan ankuroituu aina sosiaaliseen ympäristöönsä sen kautta, minälaisten tulkinnallisten ja toiminnallisten vaihtoehtojen valikoima katsojalle käytännössä avautuu.

Tiedotusopin professori Seija Ridell puolestaan kritisoi reseptitutkimuksen hegemonista käsitystä, jonka mukaan tiedotusvälineitä käyttävät ihmiset ovat ”omien merkitystensä sankareita” ja ”tulkitsevat joukkoviestinnän tekstejä luovasti ja jopa niiden tarjoilemia merkityksiä vastustavasti.” (Ridell 1998, 11) Sen sijaan tulisi kiinnittää huomiota niihin käytäntöihin, jotka ohjaavat ja rajaavat tulkintoja:

*Vaikka tekstit ovat periaatteessa monimerkityksisiä, niiden merkityspotentiaali on silti jäsentynyt tavalla, joka asettaa etusijalle tiettyjä – juuri hallitsevia – merkityksiä. (emt. 37)*

*[- -] Kyse on niistä tuotantokäytäntöihin ankkuroituvista tavoista, joiden nojalla tekstissä etusijaistetaan merkityksiä ja suostutellaan vastaanottajia niiden kannalle tarjoten heille samalla tietynlaisia kuviteltujen yhteisöjen jäsenyyksiä (emt. 72).*

Yleisön osallisuutta korostava performatiivinen kierre on mahdollista nähdä myös loputtoman valinnanvapauden ja itsenäisen toimijuuden illuusiona, joka pyrkii hämärtämään esitystilanteen tuottaman diskurssin rajallisuuden ja sen asettamat reunaehdot. Vaikka tekijöiden vilpittömänä pyrkimyksenä on demokratian ja itsenäisen ajattelun lisääminen, voi tällaisen strategian nurjalta puolelta tunnistaa uusliberalistisen fantasian: yksilöllinen katsoja valikoi kuluttajan tavoin, mitä itselleen mieluisia merkityksiä valitsee ja kuinka niitä käyttää. Dokumentaarisessa esityksessä tämä merkitsee sitä, että tieto ja totuus näyttäytyvät viime kädessä valintakysymyksinä. Silloin keskustelun painopiste siirtyy epistemologiasta politiikkaan, jopa populismin probleemaan. Ei kysytä, pitääkö jokin väite paikkansa, vaan vastaako se haluihimme tai seuraako sen hyväksymisestä toivomiamme asioita.

Junttila päättää kirjansa teatterille esitettyyn eettiseen, mutta kysymyksiä herättävään vaatimukseen:

*Teatterintekijän tulee asettua altavastaajien puolelle. Dokumenttiteatterin eettinen vaatimus on kuulla hil-*

*jaisten ja vaiettujen äänet. Teatterilla on velvollisuus lisätä empatian tunnetta ihmisten välillä. Dokumenttiteatteri voi välittää kokemuksia, joita enemmistö ei ole kokenut, mutta joilla on suuri merkitys joillekin ihmisille ja ihmisryhmille. Empatian keinoin vieraat ja itselle etäiset asiat tulevat valtavirtaisemmiksi ja niitä käsitellään tarvittavalla viisaudella. (Junttila 2013, 335)*

Mistä tiedämme, kuka kulloinkin on altavastaaja? Miten huomaamme vaiennettujen äänien ja itsellemme vieraiden kokemusten olemassaolon? Mistä saamme tarvittavan viisauden ja kuka erottaa sen tyhmyydestä? Eettisen näkökulman korostaminen saattaa johtaa siihen, että asioiden oletetaan olevan tiedettävissä liian ongelmattomasti. Empatian tärkeydestä huolimatta on muistettava, ettei väitteen eettinen oikeutus tee sitä todeksi, eikä esitetyistä faktoista voi tehdä suoraan moraalisia päätelmiä. Toisaalta tiedonmuodostuksen käytännöt eivät ole koskaan vapaita eettisistä näkemyksistä, jotka puolestaan perustuvat aina tiettyihin episteemisiin oletuksiin.

Emme voi tavoittaa todellisuutta emmekä sanoa siitä mitään varmaa. Yhtä mahdotonta on tietää, mikä on ehdottomasti oikein ja väärin. Se ei silti tarkoita, etteikö sekä episteemisiä että eettisiä kysymyksiä voisi ja pitäisi jatkuvasti kysyä. On äärimmäisen tärkeää tutkia niitä prosesseja, joiden avulla kulloinkin muodostamme tietoa ja teemme päätöksiä. Juuri siinä näen dokumentaarisen teatterin tärkeimmät mahdollisuudet: se tekee oman ristiriitaisuutensa kautta näkyväksi niitä ongelmia, joita syntyy kun koetamme tietää jotain maailmasta ja tehdä siellä jotain merkityksellistä. Se pakottaa ajattelemaan.



## Lähteet:

Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.

Bleeker, Maaïke. 2008. *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Filewood, Alan. 2009. "The Documentary Body: Theatre Workshop to Banner Theatre." Teoksessa Forsyth, Alison – Chris Megson. (toim.) *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 55-73.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. Kääntänyt Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge. (Alkuteos: *Ästhetik des Performativen*, 2004.)

Hammond, Will & Steward, Dan (toim.). 2008. *Verbatim, verbatim, contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.

Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.

Mersch, Dieter. 2015. *Epistemologies of Aesthetics*. Kääntänyt Laura Radosh. Zürich, Berlin: Diaphanes.

Nikitin, Boris. 2014. "Der unzuverlässige Zeuge." Teoksessa Nikitin, Boris; Schlewitt, Carena ja Brenk, Tobias. (toim.) *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit, 12-19.

Reinelt Janelle. 2009. "The Promise of Documentary". Teoksessa Forsyth, Alison ja Chris Megson. (toim.) *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan. 6-23.

Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge.

Ridell, Seija. 1998. *Tolkullistamisen politiikkaa. Televisioutisten vastaanotto kriittisestä genrenäkökulmasta*. Tampereen yliopistopaino.

Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies*, an Introduction. London and New York: Routledge

Schechner, Richard. 1988. *Performance Theory*. London and New York: Routledge.

Trinh-T. Minh-Ha, 1993. "The Totalizing Quest of Meaning." Teoksessa Renov, 90-107.

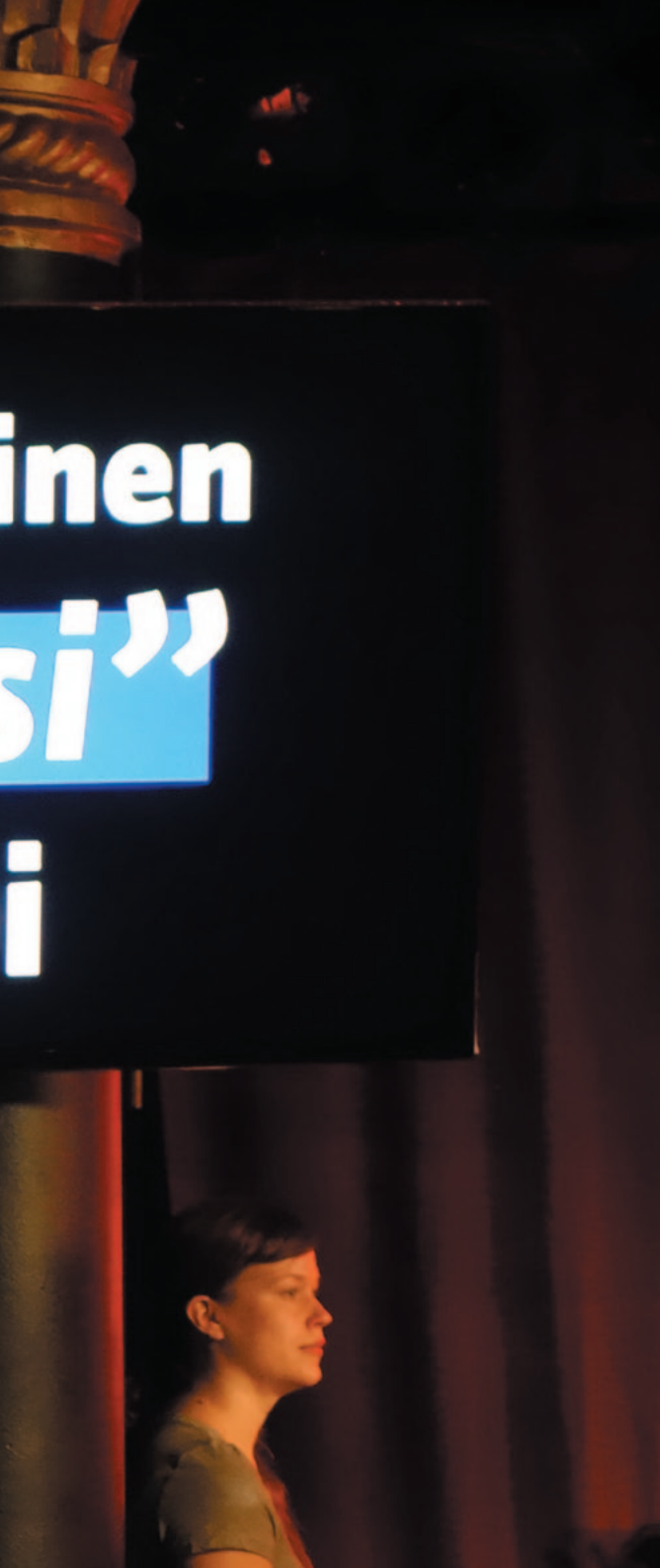


Kuva: Saara Tuominen

**Suomalainen**  
**“Pressi”**  
**Klubi**

**Suomalai**  
**“Press**  
**Klub**





## 5. Dokumenttiteatterin erilaiset perinteet ja rajapinnat

Laura Gröndahl



Dokumenttiteatterin historiassa tunnistetaan yleensä kolme aktiivista ajanjaksoa. Ensimmäinen sijoittuu 1920- ja 30-luvuille ja sitä voi luonnehtia yhtäältä poliittisena agit-prop-teatterina, toisaalta valistuksellisenä pyrkimyksenä jakaa tietoa modernin yhteiskunnan kansalaisille. Toisen kerran dokumentaarinen teatteri tuli ajankohtaiseksi 1960-luvun vasemmistoradikalismien yhteydessä, jolloin esimerkiksi Saksassa uuden sukupolven taiteilijat ryhtyivät käsittelemään maansa natsimenneisyyttä. Samaan aikaan Englannissa alettiin dokumentoida ja esittää työväenluokkaista kulttuuria ja paikallishistoriaa. Dokumenttiteatterin kolmannella aallolla tarkoitetaan 1990-luvun lopulla alkanutta, tätä kirjoittaessa edelleen jatkuvaa kiinnostusta todellisuudesta puhumiseen ja autenttisten aineistojen käyttämiseen. Aikaisempiin vaiheisiin verrattuna dokumenttiteatteri on nyt huomattavasti yleisempää ja monimuotoisempaa. Monissa maissa se on levinnyt myös valtavirtateatteriin.

Dokumenttiteatterin suosion kaudet osuvat yksiin yhteiskunnallisen radikalismien ja kulttuuristen murrosaikojen kanssa. Draamakirjallisuuden tutkija Riitta Pohjola-Skarpin mukaan dokumenttiteatteri on ollut suosittua Saksassa ajanjaksoina 1924-1929 ja 1963-1970, jolloin yhteiskunnalliset kysymykset on koettu liian monimutkaisiksi ja valtaviksi, jotta niitä voisi käsitellä fiktion avulla (Pohjola-Skarp 2015). Teatterintutkija Alison Forsyth on esittänyt, että syyskuun 11. päivän terrori-isku toimi vedenjakajana amerikkalaisessa diskurssissa. Sen jälkeen on tunnettu tarvetta löytää uusia, ”todellisempia” tapoja käsitellä traagisia ja traumaattisia tapahtumia, koska niitä koskevat kokemukset niin vahvasti sekoittuvat fiktiivisiin kuvastoihin, kuten kauhuelokuviin

(Forsyth 2009, 141). Theodor Adornoa lainaten, Auschwitzin jälkeen runon kirjoittaminen on barbaarista (Adorno 1951).

Monet dokumentaarisen teatterin tekijät kokevat, että teatteri mahdollistaa pitkäjänteisen tutkivan journalismin, jolle kaupallistuvassa mediassa ei jää tilaa. Esimerkiksi englantilainen nykynäyttelijä Robin Soans toteaa, että tärkeiden kysymysten esittäminen on nykyaikana jäänyt taiteilijoiden tehtäväksi (Hammond & Steward 2008, 17). Fyysisen esitystilanteen intensiivisyys ohjaa katsojan keskittymään kokonaisvaltaisiin aiheisiin toisin kuin fragmentaarista tiedonpalasista koostuva uutistulva. Elävää esitystä ei myöskään pääse pakoon yhtä helposti kuin tv-ohjelmaa tai internet-sivustoa.

Ei ehkä ole sattumaa, että kaikkiin dokumenttiteatterin kukoistuksen vuosikymmeniin liittyy uusien mediavälineiden käyttöönotto ja yleistymisen: ensimmäisessä vaiheessa elokuva ja radiotoiminta, toisessa televisio, ja kolmannessa internet. Dokumenttiteatterin tekijät ovat tyypillisesti olleet innokkaita hyödyntämään muita mediatekniikoita näyttämöllä sitä mukaa kun niitä on tullut saataville. Sen voi nähdä paitsi viittauksena esitysmateriaalin ajankohtaisuuteen, myös pyrkimyksenä tutkia ja kokeilla niitä tapoja, joilla eri mediavälineet representoivat todellisuutta ja muokkaavat sitä koskevia kulttuurisia käsityksiä. Teatterintutkija Tobin Nellhaus on esittänyt, että yhteiskunnassa vallitsevat viestintätekniikat ja -käytännöt muodostavat metaforisen mallin siitä, kuinka ihmiset ymmärtävät tiedon itsensä olevan olemassa. Toisin sanoen, se tapa jolla tietoa käytännössä tuotetaan, tallennetaan, siirretään eteenpäin ja vastaanote-

taan, muovaa käsitystä tiedon luonteesta, perusteista, saavutettavuudesta, pysyvyydestä tai muuttuvuudesta. Nellhausin mukaan muutokset viestinnän toimintakulttuureissa aiheuttavat episteemistä epävarmuutta ja kriisejä, joita on eri aikoina pyritty käsittelemään teatterin keinoin. (Nellhaus 2010)

### **Kaksi todellisuuden kuvaamisen perinnettä: dokumenttiteatteri naturalismin ja brechtiläisyyden traditioissa.**

Tositarinoinhin pohjautuvien esitysten historiaa tutkinut Derek Paget on erottanut kaksi historiallista tapaa käyttä dokumenttaarista materiaalia: realistinen, tallentava traditio sekä sille vaihtoehtoiset vallankumoukselliset ja kokeilevat teatterimuodot. Ensimmäinen, historiallisesti dominoiva malli perustuu valistuksen ideaan, jonka mukaan totuudenmukaisen informaation saaminen on jo itsessään vapauttavaa. Sillä on suora sosiologinen kytkös käsityksiin demokraattisesta, vastuullisesta kansalaisesta joka on riittävän hyvin perillä asioista kyetäkseen tekemään oikeita moraalisia ja poliittisia päätöksiä. Draamallisena tekniikkana realistinen traditio perustuu kaikkietävään kertojaan, joka antaa katsojan ymmärtää että kaikki on kontrollissa. Realistiselle vastakkainen dokumenttiteatterin muoto lähtee Pagetin mukaan siitä, ettei informaatio voi koskaan olla arvopaata. Yleisö halutaan aktivoida ajattelemaan, ja keinona käytetään montaasia. Tällöin puhutaan tietenkin Bertolt Brechtin ja Erwin Piscatorin perinteestä, johon nykyaikainen dokumenttiteatteri yleensä vahvimmin liitetään. (Paget 1990, 39-43)

Piscator (1893-1966) teki kokeilevia poliittisia esityksiä ajan-kohtaisista aiheista ja todellisista tapahtumista jo 1920-luvun lopun Saksassa. Hänet tunnetaan myös näyttämötekniologian kehittäjänä, joka yhdisti uutisfilmien ja valokuvien projisointeja näyteltyihin kohtauksiin ja käytti dokumentaarista ainesta vapaamuotoisen luovasti dramaturgian osana. Pitkän uransa lopulla hän palasi dokumenttaarisen teatterin pariin ohjaamalla Saksan natsimenneisyyttä käsitteleviä tunnustusnäytelmiä 1960-luvun alkupuolella.

Bertolt Brecht (1898-1956) ei tehnyt varsinaista dokumenttiteatteria, vaikka käsitteli näytelmissään yhteiskunnallista todellisuutta vahvasti kantaa ottaen. Alan Filewood toteaa osuvasti Brechtin tulleen siihen tulokseen, että kannattaa sivuuttaa dokumenttaariset tosiasiat, koska keksittyjen mallien avulla voi osoittaa samat ongelmat paljon tehokkaammin, älykkäämmin ja taiteellisemmin (Filewood 2009, 61). Brechtiläiset esiintymistekniikat ja näyttämöajattelu on kuitenkin pitkälti omaksuttu nykyaikaisen dokumenttiteatterin käyttöön. Oleellista niissä on pyrkimys ylläpitää tietoisuutta tilanteen teatterillisuudesta eli siitä että kyseessä on näytelty esitys, ei illuusio. Tavoitteena on kriittisesti asennoitua katsoja, joka tulkitsee näytelmää suhteessa yhteiskunnalliseen todellisuuteen ja vetää toivottuja poliittisia johtopäätöksiä.

Toisaalta Kenneth Pickering ja Jayne Thompson ovat sisällyttäneet *verbatim*-teatterin naturalismin historiaa käsittelevän oppikirjansa viimeiseksi luvuksi (Pickering & Thompson 2013, 211-218). *Verbatim*, joka tarkoittaa tekstin sanasanaista toistamista, on käytännössä englanninkielessä laajentunut dokumenttiteatterin synonyymiksi, koska esityksissä käytetään arkitodellisuudesta tallennettuja tekstejä ilman,

että niihin lisätään mitään keksittyä. Pickering ja Thompson huomauttavat, että näytelmäkirjailijoiden tiedetään sisällyttäneen näytelmiinsä suoria lainauksia esimerkiksi lääkärintähtäysten tai oikeudenkäyntien pöytäkirjoista jo 1800-luvulla (emt. 211). Varsinainen *verbatim*-tekniikka kehittyi kuitenkin vasta 1960- ja 70-luvuilla, kun äänitystekniikka mahdollisti haastattelujen helpon tallentamisen ja litteroimisen käsikirjoituksen materiaaliksi.

Naturalismin historian kannalta nykyaikainen *verbatim*-tekniikka muistuttaa Émile Zolan pyrkimystä autenttisuuteen. Toisaalta oletus puhumistavan paljastavuudesta liittyy käsitteeseen esityksestä tulkittavien merkkien kokonaisuutena, missä jokainen yksityiskohta on eräänlainen oire jostain syvemmästä. Pickering ja Thompson tekevät kuitenkin kiinnostavan huomion todetessaan, että siinä missä 1800-luvun teatteri pyrki jäljittelemään ihmisten ympäristöä näyttämökuvan avulla, *verbatim*-tekniikan käyttäjät toistavat puhuttua sanaa (emt. 216).

Naturalistista ajattelutapaa voi tunnistaa joidenkin *verbatim*-teatterin tekijöiden puristisessa asenteessa, jonka mukaan jokainen sanamuoto ja puhumisen tapa änkytyksiä, toistoja ja taukoja myöten tulee toistaa huolellisesti esityksessä. Esimerkiksi englantilaisen ohjaaja Alecky Blythen mukaan ”on aina jokin erityinen syy, miksi henkilö takeltelee tietyssä sanassa, ja juuri tämä yksityiskohta tekee hahmoista niin hämmästyttävästi todenkaltaisia.” (Hammond & Steward 2008, 97). Hän käyttää esityksissään tekniikkaa, jossa näyttelijät kuulevat nauhoitetun puheen kuulokkeista ja toistavat sanat välittömästi juuri sellaisena kuin ne heidän korviinsa tulevat. Tarkoituksena on, etteivät he ehdi ope-

tella repliikkejään vaan joutuvat itsekin kuuntelemaan mitä puhuvat, jolloin ilmaisu säilyttää tuoreutensa (emt. 80-81). Tällainen strategia siirtää palan havaittavaa todellisuutta mahdollisimman muuttumattomana näyttämölle. Näyttelijä ei pyri tietoisesti tulkitsemaan sisältöjä, vaan välittää ne yleisön tulkittavaksi asettuen itsekin tavallaan katsojan ja kuulijan rooliin.

Amerikkalainen Anna Deavere Smith jäljittelee taidokkaasti eri henkilöiden puhetapoja yhden naisen esityksissään. Videota katsoessa syntyy lähes aavemainen vaikutelma, ikään kuin hän siirtäisi toisen ihmisen äänenkäytön ja ilmeet omaan kehoonsa. Deavere Smith uskoo kielen avulla tavoitavansa puhujan ajattelutavan ja kuvaa *verbatim*-tekniikkaansa brechtiläisen *gestuksen* variaationa (Taylor 2003, 230; Junttila 2012, 114-15). Brechtille *gestus* merkitsi fyysistä elettä, joka ilmentää henkilön yhteiskunnallista tilannetta tai asemaa. Näyttelijän tuli vieraannuttaa ele itsestään ja esittää se irrallisena, teatterillisesti toistettuna tekona. Vastaavalla tavalla Deavere Smith erottaa puheen asiasisällöt sanomisen tavasta eli verbaalisen *arkiston* ruumiillisesta *repertuaarista* Diana Taylorin termejä käyttäen. Arkielämän tilanteille tai näyttämörealismille ominainen luonnollisen tuntuinen yhteys puhujan ja puhutun välillä katkeaa, koska toisen ihmisen ääni vaikuttaa oudolta Deavere Smithin suussa. Kielen- ja äänenkäytön *repertuaariin* sisältyvät, esimerkiksi luokkaa, sukupuolta, etnisyyttä tai valtapositiota osoittavat merkitykset ja valtasuhteet tulevat näkyviin. Puhetavan irrottaminen alkuperäisestä puhujasta esittää sen kulttuurisesti opittuna, kopioitavana esityksenä, joka ei ilmaise autenttisuutta vaan sosiaalista roolia.

Brechttiläisyys on naturalistiselle teatterille vastakkaista siinä, että se pyrkii estämään psykologisen eläytymisen: esitys ei väitä olevansa totta representoimalla maailmaa sellaisena kuin se havaitaan. Sen sijaan vahvistetaan esitystilanteen omaa todellisuutta: roolihahmot ovat näyttelijöitä ja huonekalut lavasteita. Dokumentaarinen materiaali kuten uutiskuvat esitetään sellaisenaan suorina viittauksina ulkoteatterilliseen todellisuuteen, eikä niitä upoteta fiktion sisään kuten naturalismissa.

Silti Brechtin ja Piscatorin perinnettä yhdistää 1800-luvun naturalismiin halu ymmärtää ja selittää maailmaa, keinot ovat vain erilaiset. Naturalismi perustuu oletukseen, jonka mukaan ilmiöitä voi ymmärtää tulkitsemalla niiden ulospäin näkyviä merkkejä. Esimerkiksi ihmisen käytöstä voi analysoida eräänlaisina oireina hänen sisäisistä mielenliikkeistään. Tältä pohjalta katsoja seuraa realistista roolihahmoa tehden johtopäätöksiä hänen toimintansa motiiveista samaistumisen kautta.

Brecht ja Piscator olivat kiinnostuneempia tutkimaan yhteiskunnan toimintamekanismeja, jotka he pyrkivät esittämään mahdollisimman havainnollisesti opettavaisten esimerkkien avulla. Roolihahmojen toiminta kertoo pikemmin heidän sosiaalisesta asemastaan ja sitä kautta yhteiskunnallisista mekanismeista ja valtasuhteista, kuin henkilöpsykologiasta. Tunnusomaista brechttiläiselle teatterille on myös pelkistetty ilmaisu, joka avoimesti tähtää vallankumouksellisen tietoisuuden synnyttämiseen katsojissaan. Tästä johtuvaa puolueellisuutta ei pelätä myöntää. Havainnollistavassa katukohtaus-esimerkissään Brecht pitää liikenneonnettomuuden silminnäkijän todistusta ihanteellisenä

esityksenä, koska kertoja pyrkii selittämään tapahtunutta poliisille mahdollisimman informatiivisesti (Brecht 1991, 117-124). Samalla tavalla näyttelijän tulee suunnata kaikki toimintansa ainoastaan siihen, mikä on tärkeää esityksen viestin kannalta. Vaikka tämä yhtäältä ennakoii postmodernia käsitystä kaiken tiedon näkökulmaisuudesta ja objektiivisen informaation mahdottomuudesta, se saattaa toisaalta tarvittaessa legitimoi yksipuolisen tiedonvälityksen oikean sanoman nimissä, eli propagandan.

### **Dokumenttiteatteri yhteiskunnassa *Living Newspaper* ja demokraattinen kansalaiskasvatus.**

Yhdysvaltalainen *Living Newspaper* eli "elävä sanomalehti" oli osa presidentti Rooseveltin *New Deal* -politiikkaan kuuluvaa, taiteilijoiden työllistämiseen laman aikana tarkoitettua projektia (*Federal Theatre Project* 1935-39). Kokonaisuudessaan projekti tarjosi töitä noin 13 000 teatterin taiteelliselle ja tekniselle työntekijälle. *Living Newspaper* muodosti vain pienen osan kaikesta toiminnasta, jonka skaala ulottui musiikaaleista nukketeatteriin. Ajankohtaisiin tai lähihistoriallisiin sosiaalisiin ilmiöihin liittyviä, enemmän tai vähemmän dokumentaarisia esityksiä tehtiin silti ainakin 45, ja niitä ohjasivat muiden muassa monet myöhemmin elokuva-alalla kuuluisuutta saavuttaneet tekijät kuten Joseph Losey ja Orson Welles.

Teatterintutkija Risto Ojasen väitöskirjan mukaan iso osa esitysten taiteellisista vaikutteista tuli Euroopasta, yhtäältä Saksasta virtaavien pakolaisten mukana, toisaalta *Federal Theatre* -projektin johtajan, Hallie Flanaganin opintomatkan



tuomisina. Oppia otettiin Brechtiltä, Piscatorilta, Meyerholdilta sekä varhaisella Neuvosto-Venäjällä toimineista, uutisia ja propagandaa teatterin keinoin levittäneistä ryhmistä (*Zhivaja Gazeta* eli elävä sanomalehti ja *Sinipuserot*). Realismin perinteitä vastustavissa agit-prop-henkisissä esityksissä käytettiin runsaasti ajan multimediateknologiaa. Federal Theatre -projektin luonne hallituksen rahoittamana ja tilaamana hankkeena aiheutti kuitenkin kitkaa poliittisesti radikaalien tekijöiden kanssa, mikä lopulta johti sen päättymiseen 1939. (Ojanen 2001)

*Living Newspaperin* esitystoiminnan peruskuvio oli se, että jokainen näytelmä tuli ensi-iltaan New Yorkissa, minkä jälkeen siitä tehtiin omat versionsa pienemmissä kaupungeissa. Näytelmissä käsiteltiin muun muassa USA:n maataloutta laman aikana, Etiopian sotaa, sähköteollisuuden kehitystä, slummeja ja asumispolitiikkaa. Monessa näytelmässä esiintyi tavallista ihmistä edustava, Angus K. Buttonkookseksi nimetty jokamieshahmo, joka pyrki ottamaan selvää asioista ja toimi aktiivisen kansalaisen mallina.

Projekti oli osa Rooseveltin politiikkaan kuuluvaa kansalaiskasvatusta, jolla haluttiin vahvistaa demokratiaa ja yhteishenkeä. Ideologinen pohja oli Ojasen mukaan John Deweyn pragmatistisessa filosofiassa, jonka aihepiiri ulottuu yhteiskuntateorioista kasvatustieteeseen ja taiteeseen. Sen ytimessä on käytännön toiminnan ja arkielämän tärkeyden korostaminen kaikessa ajattelussa: demokratian tulee olla kansalaisten elämäntapa, oppiminen tapahtuu tekemällä ja taiteessa on kyse normaalin kokemuksen tiivistymisestä merkitykselliseen muotoon. *Living Newspaperissa* voi myös nähdä yhtäläisyyksiä samanaikaiseen dokumenttielokuvaan ja radiotoimintaan, jotka niinkään oli valjastettu kansanva-

listuksellisiin ja sosiologisiin tehtäviin. Elokuvatutkija Philip Rosenin mukaan aikakauden haasteena oli nostaa kansalaisten sivistystasoa niin, että he kykenisivät toimimaan demokraattisen yhteiskunnan perustana. Elokuva ja radio nähtiin tässä ensiarvoisina välineinä, koska niiden avulla oli helppo levittää tietoa suurille massoille (Rosen 1993, 77-79).

## Teatteri oikeuden palvelijana

Julkinen oikeudenkäynti ja teatteriesitys muistuttavat toisiansa muodon perusteella: molemmissa ihmiset astuvat yleisön eteen kertomaan tapahtumista, jotka koetaan tärkeiksi ja jotka herättävät kysymyksiä oikeasta ja väärästä. Niin antiikin draama kuin monet television rikossarjat rakentuvat tällaisten asetelman varaan eikä ole yllättävää että niitä on hyödynnetty poliittisessa teatterissa. Onhan kyse tapahtumien todistamisesta.

*Living Newspaperin* kontekstissa toiminut Edgar Rice käytti todistuslausuntoja elokuvaleikkauksen kaltaisina takaumina jo esikoisnäytelmässään *On Trial* vuonna 1914, ja hänen melodraamansa *Judgment Day* (*Tuomiopäivä*, 1934) nähtiin Helsingissäkin Työväen Näyttämöllä vuonna 1935. (Seppälä 2016). Toisen maailmansodan jälkipyykkiä ja maan natsimenneisyyttä purettiin Saksassa 1960-luvulla dokumentaarisen teatterin keinoin.

Rolf Hochhutin vuonna 1963 kirjoittama *Der Stellvertreter* (*Sijainen*) käsitteli Vatikaanin suhdetta natsihallintoon, ja Heinar Kipphardtin *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (*Tapaus Robert Oppenheimer*, 1964) atomipommin kehittämiseen osallistuneen tiedemiehen joutumista McCarthyn epäamerikkalaista toimintaa tutkivan komitean uhriksi. Näytelmä nähtiin Suomen Televisioteatterissa 1967.

Kenties merkittävin ja laajimmalle levinnyt 1960-luvun dokumentaarinen oikeussalidraama oli Peter Weissin kirjoittama *Die Ermittlung, Oratorium in 11 Gesängen (Tutkimus, 11 laulun oratorio 1965)*, joka sai ensi-iltansa useissa saksalaisissa kaupungeissa, ja jonka Piscator ohjasi Freie Volksbühnelle 1965.<sup>35</sup> Se kuvasi Frankfurtissa vuosina 1963-65 pidettyjä Auschwitz-oikeudenkäyntejä, joissa kuultiin sekä keskitysleirin uhrien että syytettynä olevien upseerien ja virkamiesten todistajalausuntoja. Esitys näytti eleettömästi dokumentoiden, kuinka natsit kielsivät syyllisyytensä ja vakuuttivat tietämättömyyttään todistusaineiston musertavuudesta huolimatta.

Weiss määritteli dokumenttiteatterin vuonna 1968 ”selonteon teatteriksi”, joka voi perustua mm. asiakirjoihin, kirjeisiin, tilastoihin, tiedotteisiin, tilinpäätöksiin, hallitusohjelmiin, haastatteluihin ja lausuntoihin, reportaaseihin, valokuviiin ja muihin nykyhetken materiaaleihin. Hänen mukaansa tekijöiden tulee pidättäytyä kaikesta keksimisestä, mutta dokumenttiteatteri on ja saa olla puolueellista. Kyse on taiteellisesta tuotteesta, jonka erityislaatu perustuu aineiston valikoimiseen ja esityksen muotoon. Dokumenttiteatterin ei tule Weissin mukaan olla ensisijaisesti poliittinen foorumi, vaan tutkivaa taiteellista toimintaa. Hän kuvaa sitä analysoivaksi, kriittiseksi ja pohdiskelevaksi tekniikaksi, joka nostaa kaoottisesta aineistosta selkeitä yksityiskohtia tarkasteltavaksi ja tarjoaa mallin todellisuuden ymmärtämiselle. (Favorini 1995, 139-43)

---

35 Televisiotaltiointi on kokonaisuudessaan nähtävissä Internetissä [https://www.youtube.com/watch?v=RpwY\\_OqAU-8](https://www.youtube.com/watch?v=RpwY_OqAU-8)

Lontoolaisen Tricycle Theatre johtaja ja ohjaaja Nicholas Kent käynnisti vuonna 1994 yhteistyössä Richard Norton-Taylorin kanssa sarjan esityksiä, jotka perustuivat oikeudenkäyntien kuulustelupöytäkirjoihin. Niiden aiheita oli muun muassa Britannian armeijan käyttämät kuulustelumenetelmät, Guantanamon vankileiri sekä biologisen sodankäynnin asiantuntijan David Kellyn epämääräisissä olosuhteissa sattunut kuolemantapaus hänen esitettyään virallisesta kannasta poikkeavia arvioita Irakin aseistautumisesta. Ehkä eniten huomiota on saanut *Colours of Justice, (Oikeudenmukaisuuden värit, 1999)*, joka kertoi nuoren mustan pojan kuolemaan johtaneesta pahoinpitelystä oikeudenkäynnin kuulustelupöytäkirjojen perusteella. Niistä kävi ilmi monia tapaukseen liittyviä epäselvyyksiä, laiminlyöntejä ja poliisin rasistisia asenteita.

Alison Forsyth korostaa dokumenttiteatterin mahdollisuuksia yhteisten traumaattisten kokemusten käsittelyn välineenä ja uskoo esimerkiksi Deavere Smithin esitysten auttavan etnisten yhteisöjen välisten konfliktien rauhoittamisessa. Deavere Smith on tehnyt yhden naisen näytelmiä muun muassa Los Angelesin mellakoista vuonna 1992 (*Twilight: Los Angeles, 1992, 1994*) sekä New Yorkin juutalaisten ja mustien yhteenotoista vuonna 1991 (*Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities, 1992*). Niissä hän toistaa eri ihmisiltä tallentamia todistuksia ja osoittaa Forsythin tulkinnan mukaan, että menneisyys rakentuu aina uudelleen ja uudelleen erilaisissa muistikuvissa ja takautumisissa. Deavere Smith kykenee siten kutsumaan konfliktien osapuolia samaan tilaisuuteen kuuntelemaan toistensa puhetta, yhdistämään fragmentaarisia tarinoita kokonaiskuvaksi ja pohtimaan traumaattisten tapahtumien mahdol-

lisiä syitä. Tätä kautta hänen tavoitteena on saada katsoja ymmärtämään että totuudet ovat suhteellisia, ehdollisia ja moninaisia. (Forsyth 2009, 140-150)

## Paikallisten yhteisöjen teatteri

Victoria-teatterissa Stoke-en-Trentin kaupungissa vuodesta 1962 toiminut Peter Cheeseman alkoi työryhmänsä kanssa tehdä näytelmiä, jotka käsittelivät paikallisten työväenluokkaisten yhteisöjen historiaa ja ihmisten tarinoita sellaisina kuin he itse ne kertovat. Musiikkipitoisten esitysten aiheina olivat esimerkiksi työolot tehtaissa ja kaivoksissa, lakot, ammattiyhdistystoiminta, tehtaiden lakkauttamiset ja sota-aikaiset muistot. Niitä pidetään varsinaisen *verbatim*-teatterin alkuna. Tekstit perustuivat tallennettuihin haastatteluihin, joita näyttelijät yhdessä keräsivät ja editoivat. Periaatteena oli, ettei mitään saanut keksiä, ainoastaan valikoida, yhdistää ja lyhentää. Kollektiivinen ryhmätyö toimi moniäänisyyden ja puolueettomuuden takuuna, koska vastuu jakautui usealle tekijälle, jotka täydensivät ja korjasivat toisiaan. (Paget 1987; Junttila 2013, 77-97)

Cheesemanin työssä voi nähdä sekä vaikutteita muista samanaikaisista traditioista että yhteyksiä moniin tuleviin teatterin suuntauksiin. Hänen tiedetään inspiroituneen Theatre Workshopin *Oh, What a Lovely War* -musikaalista (1963), jonka ohjaajaa Joanne Littlewoodia pidetään yhtenä brechtiläisvaikutteisen modernin teatterin pioneereista Britanniassa. Mallia Cheesemanin dokumenttiteatterille antoivat myös 1950-luvun lopulla tehdyt BBC:n musiikkipitoiset radioballadit, joissa haastateltiin työväenluokkaisia ihmisiä ja annettiin heidän puhua omalla äänellään käyttämättä

ammattiesiintyjiä. Kannettavat nauhurit alkoivat vasta tuollain mahdollistaa kunnollisen äänittämisen studion ulkopuolella. 1970-luvulla alkoivat myös kehittyä mikrohistorian ja kulttuurintutkimuksen oppialat, jotka legitimoivat tavallisten ihmisten arkipäiväisen elämän arvon tieteen ja taiteen tutkimuskohteena.

Cheesemanin ehdoton halu minimoida yksilöllisen kirjoittajan vaikutusvalta muistuttaa myös samanaikaisen *Direct Cineman* periaatteita. Dokumenttielokuvassa tekijät pyrkivät häivyttämään oman subjektiivisen osallisuutensa ja tallentamaan todellisuuden filmille mahdollisimman suorana ja vääristymättömänä. Asennetta voi verrata tieteelliseen positivismiin, joka vielä oli vallalla 1960-luvulla. Ehkä Cheesemanin kollektiivista metodia voisi pitää objektiivisen havainnoinnin teatterillisena vastineena. Useamman tekijän yhteisvaikutus pyyhkii pois yksittäisten ihmisten subjektiivisuuden ja eri näkökulmat kattavat toistensa katvealueet.

Cheesemanin metodia jatkoivat ja kehittivät hänen työtoverinsa, mm. Rony Robinson, Clive Barker, David Thacker ja Chris Honer, joiden käsissä se myös monimuotoistui ja levisi laajemmalle (Paget 1987). Derek Pagetin mukaan heidän työssään dokumentaarisesta lähdemateriaalista tuli esitysten varsinainen päähenkilö. Sama yhteisö, jonka jäsenten haastatteluista esitys oli koostettu, oli monesti myös yleisönä kuulemassa omia tarinoitaan (emt. 317-18).

Cheesemanin lanseeraaman *verbatim*-teatterin voikin nähdä osana sitä laajaa ja monimuotoista toiminnan kenttää, josta käytetään useita päällekkäisiä nimityksiä kuten osallistava teatteri, soveltava teatteri ja yhteisöteatteri.

Oleellista sille on, että yleisö tai yhteisö osallistuu esitykseen, sen tekemiseen tai molempiin. Tavoitteena on tuottaa yhteisöllisiä elämyksiä, vuorovaikutusta ja joskus jopa terapeutisia kokemuksia. Työ tehdään osallistujien ehdoilla ja prosessia pidetään itsessään tärkeämpänä kuin lopputulosta. (Ventola 2013; Ventola & Renlund, 2005). Osallistavan teatterin muodot syntyivät ja kehittyivät 1960-luvulta alkaen ja ovat 2000-luvun aikana vakiinnuttaneet paikkansa suomalaisessa kulttuurissa. Ne leikkaavat dokumentaarista genreä etenkin silloin, kun osallistujien omakohtaisista kokemuksista tehdään julkisia esityksiä tai tavalliset ihmiset esittävät itseään. Heistä tulee eräänlaisia eläviä dokumentteja, autenttisia todistekappaleita tietystä elämänmuodosta ja henkilöhistoriasta. Saksalainen 1990-luvulta asti toiminut Rimini Protokoll -ryhmä on tehnyt tällaista teatteria taiteellisessa kehityksessä tuomalla näyttämölle muun muassa istanbulilaisia rokkakuskeja esityksessä *Mr. Dağacar and the Golden Tectonics of Trash* (2010) tai lapsia, jotka vanhempinsa työn vuoksi joutuvat jatkuvasti matkustamaan maasta toiseen *Airport Kids* (2008).

## Lähteet:

Adorno, Theodor ja Tiedemann Rolf. 1998 (1951). *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Gesammelte Schriften*, Band 10. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, VAPK-kustannus.

Favorini, Attilio (toim.). 1995. *Voicings: Ten plays from the Documentary Theatre*. Hopewell, NJ: Ecco Press.

Forsyth, Alison ja Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Filewood, Alan. 2009. "The Documentary Body: Theatre Workshop to Banner Theatre." Teoksessa Forsyth - Megson, 55-73.

Hammond, Will & Steward, Dan (toim.). 2008. *Verbatim, verbatim, contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.

Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.

Nellhaus, Tobin. 2010. *Theatre, Communication, Critical Realism*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Ojanen, Risto. 2001. *Amerikkalaisen liittovaltioteatterin nousu ja tuho. Analyysi Living Newspaperista yhteiskunnallisen keskustelun foorumina vuosina 1935-1939*. Jyväskylän yliopisto.

Paget, Derek. 1990. *True Stories? Documentary drama on radio, screen and stage*. Manchester and New York: Manchester University Press.



Pickering, Kenneth ja Thompson, Jayne. 2013. *Naturalism in Theatre. Its Development and Legacy*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Rosen, Philip. 1993 "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts". Teoksessa Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 58-89.

Ventola, Marjo-Riitta. 2013. *Osallistuva teatteri, laadukas aikalaiskonsepti*. Lisensiaattityö. Helsinki: Teatterikorkeakoulu  
[http://www.forumartis.fi/tervetaiteilija/PDF/Ventola\\_Osallistava%20teatteri,%202013.pdf](http://www.forumartis.fi/tervetaiteilija/PDF/Ventola_Osallistava%20teatteri,%202013.pdf) (Viimeksi luettu 27.1.2016.)

Ventola, Marjo-Riitta & Renlund, Micke (toim.) 2005. *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Helsinki: Metropolia, oppimateriaalit.

### Julkaisemattomat lähteet:

Pohjola, Riitta. 2015. "Saksalainen dokumenttiteatteri." Luento Tampereen yliopistossa 23.2.2015. Powerpoint-materiaali.

Seppälä, Mikko-Olavi. 2016. "Workers' theatres, leftist artists and the antifascist front in 1930s Finland." Esitelmä "Theatre and the Popular"-konferenssissa 12.3.2016, University of Iceland, Reykjavik.

2016. "Työväen Näyttämö, Suomen kansanrintaman polttopiste." Esitelmä Teatterintutkimuksen kevätpäivillä Tampereen yliopistossa 9.5.2016.



Kuva: Anssi Männistö



# OSA 2





Kuva: Saara Tuominen



## 6. Dokumenttiteatteri – teatterinvastaisen ajan teatteria

Hanna Suutela



Tampereen yliopiston Journalistisen dokumenttiteatterin tutkimusprojektin alkuvaiheessa Tuomo Pietiläinen vierailijaprofessorikautensa päätteeksi esitti, että paikallislehdet ja teatterit voisivat tehdä nykyistä enemmän yhteistyötä. Tutkivan journalismin tuottamaa aineistoa jäi Pietiläisen mukaan usein hyödyntämättä. *Helsingin Sanomien* kolumnissa Pietiläinen tarjosi journalistista dokumenttiteatteria yhteiskunnalliseksi ratkaisuksi tiedon jakamisen ongelmaan ja yhteisöihin vaikuttamiseen. Pietiläisen näkemyksen mukaan teatterissa voisi näyttää senkin, mitä journalisti ei omaan ammattietiikkaansa vedoten voi tai saa julkistaa. (Pietiläinen 2012.) Kysymys journalismin etiikasta asettui projektin alusta asti jonkinlaiseksi mittatikuksi myös sille, miten teatteria ja sen tehtäviä tarkasteltiin. Kuitenkin myös teatteria ja nimenomaan teatteria tiedon julkaisemisen muotona aina muovaavat useat koodit, myös eettiset ja moraaliset.

Jürgen Habermasin tunnetun teorian mukaan teatteri ja lehdistö kuuluvat samaan porvarillisen julkisuuden sfääriin ja ne muodostuivat Euroopassa sen osaksi instituutioina varsin samaan aikaan. Varsinaisesti Habermas näkee porvarillisen julkisuuden synnyn 1700-luvun ilmiönä, joka sekä synnytti edellytyksiä Ranskan suurelle vallankumoukselle, että johtui siitä. Sekä institutionalisoitua lehdistö että paikalleen pysähtyvät teatteriryhmät muodostuivat yleisönsä itseymmärryksen areenoiksi ennen muuta kaupunkirakenteen toimissaan. (Habermas 2004.) Suomessa yhteys näkyy erityisen selkeästi fennomanian nousukaudella 1860-luvulta alkaen. Suomenkielinen teatteri, päivälehdistö ja koulutus olivat kirjaimellisesti samojen fennomaanien käsissä poimuttuen monin tavoin, ja toisiaan myös voimallisesti tukien. Fennomaanien julkisuusstrategia keskittyi ennen muuta

porvarillisen sfäärin valloittamiseen ja se tapahtui yhtä aikaa kolmella rintamalla, teatterin, suomenkielisen lehdistön ja suomenkielisten koulujen kautta. Kaikki voidaan retorisesti mieltää kansalaisten oppituleiksi ja kaikkien keskeisin oppiaine oli kansallisuusaate, yleisölle opetettu asenne sen omaan suomalaiseen identiteettiin. (Suutela 2001)

Postmodernin ajan teatteri ei enää voi olla yhtenäiskulttuurin rakentaja tai journalistisen tiedonvälityksen yhdenmukainen jatke. Porvarillisen julkisuuden sfääri on muuttunut, ellei kokonaan pirstaloitunut hajautuneiden yleisöjensä myötä. Teatterin maailmassa modernikin on jo vanhentunutta, postdraamallista lajia leimaavat sitaatit ja fragmentaarisuus, sekä esitettyjen totuuksien relativismi. 2000-luvun taideteatteri ei suostu ottamaan vastaan samaa tehtävää kuin vuosisata tai kaksi sitten. Taideteatteri ei mielellään suostu vahvistamaan ennalta määrättyjä yhteisiksi tarkoitettuja käsityksiä, sen asenne tietoon on pikemminkin tutkiva. (Hulkko Nätyllä 2014). Yhtäältä kapinallisuus onkin muodostumassa taideteatterin keskeiseksi piirteeksi. Toisaalta esimerkiksi dokumenttiteatteri ei useinkaan yllä muotokokeiluihin saakka, vaan tyytyy esittämään tutkimiaan sisältöjä suhteellisen konventionaalisin, genreen liittyvin keinoin.

Janne Junttila on teoksessaan *Dokumenttiteatterin uusi aalto* (2012) yrittänyt jakaa dokumenttiteatterin kolmeen alalajiin: taiteelliseen, journalistiseen ja sanasanaiseen. Pauliina Hulkon esittämän tarkennuksen mukaan (Nätyllä 2015) tämä jäsenitys toimii, mikäli ajatellaan sitä, miten esitykset suhtautuvat hyödyntämiinsä dokumentteihin. Esityksessä suhde sen käyttämän tiedon lähteeseen tai dokumenttiin

voi olla tiukan toistava, journalistisen tutkiva tai luovan taiteellinen.

Käytännön ratkaisut esityksessä esimerkiksi se, mikä on yleisön suhde ja sijainti näyttämötaphtumiin nähden ja mieltäkö näyttelijä roolihahmokseen vai siitä erilliseksi toimijaksi, kirjoittautuvat sisään draamaan tai käsikirjoitukseen, josta tulee käytännössä myös dokumentti esityksen käyttämistä retorista vaikutuskeinoista. (Worthen 1992.) Tv-draaman tutkijat Iiris Ruoho, Seija Ridell ja Katja Valaskivi ovat tutkimuksissaan todenneet tv-draaman jakautuvan kolmeen lajityyppiin: presentationaaliseen, representatiiviseen ja praktiseen. Kaikissa näissä, tutkijat toteavat, olennaista on tuotannon, tekstin ja vastaanottajan erottamattomuus, niiden välinen suhde. (Ridell 1994, Valaskivi 2002.) Teatterin tutkimuksen perinteessä tuotannon/esityksen, tekstin/draaman ja vastaanottajan/yleisön suhdetta kutsutaan teatterin ja draaman retoriikaksi. Mikäli tv-draaman tutkijoiden esittämää kolmijakoa ajatellaan suhteessa Hulkon ajatukseen dokumentin ja esityksen suhteesta, sanasanainen esitys olisi käsitettävissä presentationaaliseksi, journalistinen dokumenttiteatteri representoivaksi ja taiteellinen asenne dokumenttiin osoittautuisikin praktiseksi teatterin konnektissa todellisuudessa.

Myös teatteritaiteen tutkija katsoo sitä, mitä asioiden välissä ja niiden keskinäisissä suhteissa piilee. Kysymys dokumenttiteatterista ei siis jäsenny tavalla, jossa teatterin epätosi asetelma mahdollistaisi luvan kanssa minkä tahansa väitteen todeksi esittämisen. Myös journalistisessa dokumenttiteatterissa kysymys todesta ja valheesta väistyy sellaisten ongelmien tieltä kuin dokumentin ja esityksen, esityksen ja todellisuuden sekä todellisuuden ja sen dokumentoimisen

suhteet. Journalistisen dokumenttiteatterin erottaa omaksi lajityypikseen oikeastaan vain journalistinen tiedonintressi esityksen valmistusprosessin pohjana. Sekä pitäytyminen todenmukaisuudessa että siitä poikkeavat fantastiset hetket toimivat suhteessa alkuperäiseen tiedonintressiin ja siten myös journalistiseen etiikkaan.

## Teatterillinen formaatio

Teatteri toimii vastavuoroisessa suhteessa kulttuuriin paljon itseään ja instituutioitaan laajemmin. Viihteellisen teatterin tutkimuksessa Bruce McConachie nosti jo 1990-luvulla esiin ajatuksen teatterillisesta formaatiosta (Mm. McConachie 1992). Sana on sukua formaatin käsitteelle, mutta esimerkiksi tv-formaatista teatterillinen formaatio eroaa siinä, ettei sitä voi päätöksellä synnyttää. Teatterillinen formaatio kehkeytyy aina suhteessa yleisöön, sen lukutapaan ja tarpeisiin. Monet latteina pidetyt lajityypit teatterissa ovat kehittyneet ja pysyneet ohjelmistossa ennen muuta siksi, että niiden vuorovaikutussuhde yleisöön on lajia uudistavan taiteellisuuden astetta merkittävämpi. Tällaisia ovat esimerkiksi konventionaalinen melodraama, jukebox-musikaalit tai vaikkapa improvisaatioteatteri tai stand up.

Onkin kiinnostavaa pohtia Rudolf Münzin ajatusta teatterillisuudesta ( saks. *Theatralität*, engl. *theatricality*). Münzin mukaan tutkimuksessa katsotaan väärä asioita, jos pidättydytään vain korkeataiteellisten kysymysten parissa. Münzin tutkimusaineistoa oli saksalaisen kielialueen *Vormärz*, aikakausi 1800-1848, jolloin teatterihistoriassa ei perinteisen näkemyksen perusteella tapahtunut juuri mitään taiteellisesti kiinnostavaa. Münz kiinnitti huomiota arjen teatterillisiin piirteisiin, draamaan sitoutumattomiin teatterin



muotoihin ja yleisön suoranaiseen kielteisyyteen taiteellista teatteria kohtaan. Hänen mukaansa nämä ilmiöt eivät johtuneet ainoastaan taideteatterin ammattilaisten luisumisesta viihteellisen ohjelmiston puolelle vaan päinvastoin aikakauden yleisen teatterillisuuden (*theatralität*) kasvusta. (Münz 1998 kts. Wagner 2013.) Latteiden lajien aikakausille voisi yleisemmin sanoa olevan ominaista, että hallitseva luokka esim. porvaristo vahvistaa identiteettiään omistamissaan instituutioissa. Tämä tapahtuu toisteisten, tunteisiin eikä yhteiskuntaan keskittyvien kevyiden ja tyhjiltäkin näyttävien teosten tarjoaman rituaalisen formaation kautta. Koko kuva teatterin merkityksestä aikakaudelleen avautuu kuitenkin vasta laajemman teatterillisen panoraaman tarkastelussa.

Münzin ydinajatuksista, jota toki monet ovat teoreettisesti kehitelleet, on helppo tehdä rinnastus 2000-lukuun. Draamalle on muitakin kanavia kuin teatteri ja kilpailu viihteen eri muotojen kanssa on pakottanut teatteritalot turvallisen ja sosiaalisessa merkityksessä rituaalisen toisteisuuden suuntaan. Tällaisena aikana parjatut ja kevyet lajit huomataan ja niistä myös inspiroidutaan uudelleen. Esimerkiksi tv-viihde kantaa vaudevillen perintöä. Draamateatterin rinnalle on noussut dokumenttiteatteri, fragmentaarinen, viihteellinen, poliittinen ja sitaateille sekä alluusioiden eli viitauksille rakentuva postdraamallisuuden muoto.

Kun tarkastellaan dokumenttiteatterin esimerkkinä *Suomalaista "Pressi" Klubia*, on selvää, että tv-viihteen genret ovat toimineet teoksen referenssinä luontevammin kuin vaudevillen traditio tai poliittisen teatterin historia. Tv-formaatit ovat tutumpia nuorille näyttelijöille kuin teatterin oma traditio. Stand up, improvisaatio sekä karikatyyrit ovat perinteisesti olleet näyttelijän työvälineitä, joita on nyttemmin voinut itsenäistää sekä teatterin että television ohjelmistoksi. Siinä missä esittämisen työkaluja on lainattu teatterimaailmasta viihteeseen, dokumenttiteatterin vastajulkisuus ja vastateatterillisuus näyttävät perustuvan sellaisten keinojen käyttämiseen, jotka itse asiassa palaavat takaisin teatterin perinteeseen ennen muuta televisioviihteen formaattien kautta.

Kiinnostavaa onkin, miten näitä keinoja käytetään dokumentaarisessa, maailmasta jotain totta väittävässä esityksessä. Väitän, että tavoitteena on lähes kaikissa dokumenttiteatteriesityksissä ytimeltään poliittinen epäilyksen *dramaturgia*. Klassiset tv-genrejä edustavat esimerkit kuten *Saturday Night Live*, *Kaarlen uutiset* tai *Uutisvuoto* sotkevat tarkoituksellisesti totta ja tarua, dokumentaarista materiaalia ja mielivaltaista tulkintaa. Näissä formaateissa toden ja epätoden rajapinta näkyy lähinnä osallistujien esiintymisessä eli niissä keinoissa, jotka lainattu näyttelijän keinovalikosta. Yli- tai alinäytteleminen toimii merkkinä ironisesta suhteesta dokumenttiin. Päinvastainen argumentointi, ilmeiden korostettu käyttäminen tai muu esitystä korostava tunneilmaisu toimivat merkkeinä siitä, milloin on siirrytty fiktion puolelle. Myös dokumenttiteatterissa on oleellista näyttää tekemisen saumat, illuusion ja toden rajat ja se, miten ne on vedetty. Ironian tunnistaminen edellyttää nimittäin niin teatterissa kuin tv-viihteessäkin mediaosaamista. Kokemattomalta katsojalta sitä ei voi edellyttää, jos siirtymää ei ole jo valmiiksi merkitty. Joka tapauksessa vastaanotetun informaation tulkinta jää vastaanottajan ja hänen kapasiteettinsa valintojen varaan. Osittain tämän takia monet poliittiset sketsihahmot muuttuvat lasten suosikeiksi hokemiseen.

Media-ajan dokumentaaristen esitysten tarkoitus ei ole kouluttaa yleisöään yhtenäiseksi kansakunnaksi tai tiettyyn poliittiseen suuntaan myöskään teatterissa. Niiden tarkoitus on huojauttaa yleisönsä vakaumuksia siitä, mikä maailmassa on ja voisi olla totta, sekä jättää katsojat tuohon hedelmälliseen ja uteliaaseen epätietoisuuden tilaan esityksen päätyttyä.

## Epätietoisuuden rituaali

Se epätietoisuuden tila, johon dokumenttiteatteri jättää katsojan, sisältää mahdollisuuden rituaaliin, sillä yleisö saat- taakin muodostaa yhteisön. Postmodernissa valitsemisen vapaudessa tulkinta alkaakin saada osin odottamattomia ritualisoituneita ja jaettuja muotoja. Dokumenttiteatterin suosion voisi sanoa perustuvan samaan dramaturgiaan kuin sen taustalla usein olevassa journalismissa. Molemmissa esitetään usein mielipide ja vastanäkemykset. Tekijät eivät välttämättä valitse yleisön puolesta oikeaa tai väärää. Tässä ero teatterin käyttämiseen esimerkiksi kansallisuusaatteen edelläkävijänä on selvä. Fennomaanien teatterissa lähes kaikki ideologiset valinnat tehtiin katsojien puolesta. Dokumenttiteatteriin sisältyvä postmoderni valitsemisen ja relativismin taakka jättää katsojat hämmennyksen tilaan. Lajityypin ritualisoituminen uudeksi teatteriformaatiksi saattaa olla seurausta siitä, että yleisö haluaakin valita juuri hämmennyksen oman maailmankuvansa esitykseksi kerta toisensa jälkeen, epävarmuuden tunnistamisen tuottamasta katharsiksesta nauttien.

Se, että näkee ja tunnistaa jonkin asian esittävän luonteen kertoo kulttuurisen repertuaarin osaamisesta. (Taylor 2007) Epäily siitä, että kaikki ei ole sitä miltä näyttää, voi olla myös

medialukutaitoa. Teatteriesityksen yleisölle kyse on aina asioiden tunnistettavuudesta. Kuinka muuten voisi kaivaa pintaa pyyhkivistä viittauksista ja postmodernista sitaattitekniikasta esiin sen, mikä menee pintaa syvemmälle esityksessä tai sitä edeltäneessä journalistisessa prosessissa?

Journalismi asettelee usein mielipiteitä keskinäiseen kilpailusuhteeseen. Heikko julkisuus tuottaa mielipiteitä ja kilpailevia näkemyksiä, mutta ei rohkaise ajattelemaan siitä eteenpäin. Dokumenttiteatteri heijastaa suomalaisissa esimerkeissä useimmin samaa julkisuuden rakennetta. Sen enempää journalistinen kuin teatterillinenkaan julkisuuden haltuunotto ei ”heikkona julkisuutena” anna käyttöohjetta katsojan omaksumalle tiedolle kuten fennomaanit tai vielä Brecht antoivat. Tämä johtunee nimenomaan sirpaleisesta dramaturgiasta, sillä vielä brechtiläinenkin teatteri perustui valittuun draaman kaareen, ja siinä merkityksessä yhtenäisyyteen.

Jodote-opetuskokeilussa eri työryhmät onnistuivat edustamaan ja yhdistelemään erilaisia dokumenttiteatterille mahdollisia tiedonintressejä. Lopputulosta ja tässä teoksessakin tunnistettua hämmennystä tulosten suhteen selittää yhtäältä intressien moninaisuus, mutta toisaalta se, että 2000-luvun journalistisen dokumenttiteatterin tekijät pyrkivätkin epäilyksen tuottamiseen. Julkisuuden heikko luonne, haluttomuus ottaa kantaa, on aikakautemme historiallinen piirre, joka dominoi laajalti sekä journalistista että teatterilista toimintakulttuuria. Journalistisen dokumenttiteatterin poliittinen mahdollisuus tulee näkyviin kun teatteria tarkastellaan viestintänä. Se heijastaa aikansa heikon julkisuuden teatterillistumista, jota emme arjessa enää huomaa.

## Lähteet:

Habermas, Jürgen. 2004 (1962). Julkisuuden rakennemuutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.

Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: LIKE.

McConachie, Bruce A. 1992. *Melodramatic Formations. American Theatre and Society, 1820-1870*. Iowa City: Iowa University Press.

Pietiläinen, Tuomo. 2012. *Dokumenttiteatteri valvomaan päättäjää*. Kolumni 11.12.2012 Helsingin Sanomat.

Ridell, Seija. 1994 Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen rajamaastossa. Julkaisuja 82. Tiedotusopin laitos; Tampereen yliopisto.

Suutela, Hanna. 2001 *An Instrument for Changing. Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company, 1872-1883*. Pp 71-94. In Mäkinen Helka, Wilmer, S.E and Worthen W.B. (eds.) *Theatre, History, and National Identities*. Helsinki: Helsinki University Press.

Taylor, Diana. 2007. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Valaskivi, Katja. 2002. Leipää ja rinkelä. Johdatus asian ja viihteen suhteeseen suomalaisessa televisiossa. Julkaisuja B;43. Tiedotusopin laitos; Tampereen yliopisto.

Wagner, Meike. 2013. *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*. Berlin: Akademie Verlag.

Worthen, William B. 1992. *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.




Kuva: Riitta Yrjönen





Kuva: Riitta Yrjönen



# 7. Rooli avoinna - journalistin ja näyttelijän ammatti-identiteetit dokumenttiteatterissa

Mikko Hautakangas

Viime vuosina useat suomalaiset teatterituotannot ovat yhdistelleet journalistisia tiedonhankintaprosesseja teatterin esittämisen keinoihin. Useat yhteiskunnallisesti kantaaottavat esitykset myös uuttavat eri tavoin materiaalia ajankohtaisista julkisista keskusteluista ja dokumentaarisesta aineistosta, vaikka eivät itseään ”journalistiseksi” nimeäisikään. Tällaiset esitykset ovat herättäneet runsaasti huomiota ja pohdintaa siitä, millä tavoin ja millä rajoituksin journalistiksi tai dokumentaariseksi nimetyt taiteelliset esitykset toimivat puheenvuoroina yhteiskunnallisessa keskustelussa. Yhtäältä tällaisia kokeiluja on kiitelty uraa uurtavina; tunnetuimpana esimerkkinä Susanna Kuparisen ja Jari Hanskan *Eduskunta*-trilogia, joka on ansainnut kiitosta ja palkintoja uudenlaisena tutkivan journalismin muotona (esim. Junttila 2012). Toisaalta *Eduskuntaa*, ja dokumentiteatterin trendiä yleensä, on myös kritisoitu faktan ja fiktion rajojen hämärtämisestä ja asenteellisesti värittyneestä todellisuuden kuvaamisesta (esim. Hulkko 2014, Ylönen 2014, Gröndahl tässä teoksessa).

Samaan aikaan journalismin kentällä on etsitty uusia ilmaisumuotoja muun muassa tarinallisuudesta, monimediallisuudesta ja vuorovaikutteisuudesta, kun perinteinen ajankohtaisjournalismi on ajautunut ahtaalle digitaalisuuden aiheuttaman murroksen myötä. Kyseessä on sekä taloudellinen kriisi että legitimeettikriisi. Etenkin painetun lehden tilauksiin ja mainosmyyntiin nojaavat sanoma- ja aikakauslehdet ovat taloudellisessa ahdingossa, kun lukijat ovat tottuneet saamaan uutisensa maksutta internetistä. Internetin monenkirjava tarjonta on myös ollut omiaan horjuttamaan luottamusta perinteisiin journalistisiin instituutioihin, kun journalistisen etiikan piirissä tuotetun tiedon kanssa kilpai-

lemaan ovat nousseet sekä blogien ja keskustelupalstojen kokemustieto että ideologisesti latautuneet vastamediat. Tarinallisuuden ja *feature*-genrelle tyypillisen toimittajan subjektiivisen kertojaäänen on uskottu lisäävän laatujournalismin puhuttelevuutta ja vetovoimaa. Toisaalta tätäkin trendiä on kritisoitu journalismin todellisuussopimuksen horjuttamisesta sekä tulkintojen ja faktojen sekoittumisesta (ks. esim. Neveu 2014, Harbers & Broersma 2014, Nissi 2015).

Teatterin ja journalismin yhteistyö on nähty potentiaalisena ja kiinnostavana kokeilukenttänä, jonka on toivottu ratkaisevan molemmilla julkisuuden kentillä koettuja kriisejä (vrt. Salo 2014). Journalistisen teatterin tutkimushanketta, *Jodotea*, voi pitää tämän kiinnostuksen osoituksena. Tutkimushankkeen keskeisenä osana toteutettiin journalistikoulutuksen ja näyttelijäntöön koulutuksen yhteistyönä kokeileva opetusprojekti, jossa tuotettiin neljä journalistisen dokumentiteatterin esityskokonaisuutta Tampereen Työväen Teatterin Klubille. TTT:n lisäksi yhteistyökumppanina toimi *Aamulehti*, joka julkaisi kuhunkin esitykseen liittyvät journalistiset artikkelit. Tämä *Suomalaisen ”Pressi” Klubin* nimellä kulkenut erilaisten esitysten kokonaisuus monitahtoisine yhteistyökuvioineen todistaa olemassaolollaan siitä, että journalismin ja teatterin työtapojen ja ammattietiikkojen yhteensovittamisen uskotaan tuottavan hedelmällistä ristipölytystä.

*Suomalainen ”Pressi” Klubi* veti puoleensa jo tekovaiheessa runsaasti julkista kiinnostusta. *Ajankohtainen kakkonen* raportoi projektista 17.11.2015. Lopputuloksia paitsi kiiteltiin rohkeasta kokeilevuudesta, myös kritisoitiin sekä journalismin että teatteritaiteen näkökulmasta epätäydellisinä

(esim. Julkunen 2015). Tutkimushankkeen ydinkysymys tuntuukin siis relevantilta: onnistuuko journalistinen dokumenttiteatteri tarjoamaan yleisölle jotain, mihin teatteri tai journalismi eivät kykene ilman toisiaan?

Journalistisen dokumenttiteatterin poliittinen potentiaali ei rajoitu sen erityiseen tapaan puhutella yleisöä. Myös eri toimintakenttien rajoja koetteleva lähestymistapa avaa tekijöille tärkeitä mahdollisuuksia. Journalistisen dokumenttiteatterin tekijä tulee tietoiseksi todellisuuden esittämiseen liittyvistä eettisistä kysymyksistä, sekä journalismin että teatterin yhteiskunnallisesta erityisyydestä, ja omasta ammatti-identiteetistään yhteiskunnallisena toimijana. Journalistisen dokumenttiteatterin vahvin anti julkiselle keskustelulle onkin siinä, että se avaa sekä journalismin että teatterin kentillä toimiville uudenlaisia subjektipositioita, uusia keinoja hahmottaa ja toteuttaa poliittista toimijuuttaan.

### **Mikä oli Suomalainen "Pressi" Klubi?**

Tampereen yliopiston Viestinnän, median ja teatterin yksikössä käynnistettiin syksyllä 2014 journalistisen dokumenttiteatterin kurssi, joka toteutettiin journalismin ja näyttelijäntöynten yhteisopetuksena. Jo aiemmin oli päätetty valita dokumenttiteatteri yhdeksi näyttelijäntöynten opetusteemaksi vuosina 2014–2016. Yhteistyötä journalismin opetuksen kanssa oli käynnistelty esimerkiksi näyttelijäopiskelijoiden vierailulla *Utain*-lehden harjoitustoimituksessa ja journalistiopiskelijoiden vastavierailulla Nätyn Teatterimontussa.

*Jodote* oli kuitenkin mittavin ponnistus, jossa yksikön eri opetusalojen yhteistyötä kokeiltiin.

*Jodote*-kurssin yhteistyökumppanina toimi *Aamulehti*, jonka kanssa sovittiin kurssilla syntyvien lehtijuttujen julkaisemisesta, esitysten nettistreamin jakelusta *Aamulehden* verkkosivuilla sekä *Aamulehden* toimittajien osallistumisesta toimituskuntien työskentelyyn yhdessä opiskelijoiden kanssa. Toinen keskeinen yhteistyökumppani oli Tampereen Työväen Teatteri, joka lupasi Klubi-näyttämönsä esitysten areenaksi ja muita resursseja. Varsinaisen journalistisen ja näyttämöllisen työn ytimessä olivat opiskelijoista koostuvat neljä toimituskuntaa. Neljä yliopistonlehtoria ja 2-4 näyttelijää yliopiston ulkopuolelta osallistuivat niiden toimintaan mentoreina. Näyttelijäntöynten lehtorit Mikko Kanninen ja Samuli Nordberg toimivat esitysten ohjaajina. Koko työryhmän käytännön asioista ja viestinnästä vastasi dramaturgi-harjoittelija/tuotantoassistentti Pilke Salo. Lisäksi etenkin harjoitus- ja esityskaudella kurssin tukena toimivat Nätyn tekninen henkilökunta ja teknikkoharjoittelija. Hankkeen tutkijat (Laura Gröndahl ja Mikko Hautakangas) keräsivät aineistoa osallistuvan havainnoinnin metodilla eli osallistuivat työryhmien suunnittelutyöhön ja keskusteluihin.

Varsinainen toimituskuntatyöskentely käynnistettiin maaliskuuhuhtikuussa 2015 (ensimmäiset tapaamiset 31.3. ja 21.4.). Esitysten suunnittelun lähtökohdat määriteltiin hyvin väljästi aihevalintoja myöten: kansalaisuuden, suomalaisuuden, Euroopan ja globalisaation käsitteet toimivat kehyksinä, joiden pohjalta toimituskunnat saivat ideoida tutkivan journalismin kohteita ja omien esitystensä aiheita.



Näytännöt Klubilla rakentuivat neljän eri pääesityksen varaan. Näiden tutkivaan journalismiin perustuvien pitkien esitysten lisäksi illat pitivät sisällään lyhyitä, ajankohtaisiin journalistisiin aiheisiin kepeämmällä otteella tarttuneita esityksiä sekä näyttelijäopiskelijoiden soolonumeroita, jotka tutkivat erilaisia lähestymistapoja dokumentaarisuuteen. Kunkin pitkän esityksen ensi-iltapäivänä julkaistiin aiheeseen liittyvä kyseisen toimituskunnan laatima juttukokonaisuus *Aamulehdessä*. Jokainen pitkä esitys lähetettiin verkossa suorana streaming-lähetyksenä ja esitysten tallenteet ladattiin myös *YouTubeen*.



Kuva: Anssi Männistö

**Jodote-kurssille ja Suomalainen "Pressi" Klubi -esitysten tuottamiseen osallistuneet:**

Näyttelijäopiskelijat Katariina Havukainen, Sara-Maria Heinonen, Menzo Kircz, Oliver Kollberg, Konsta Laakso, Juho Rantonen, Saga Sarkola ja Tatu Sinisalo

Journalistiopiskelijat Laura Hallamaa, Annu Laine, Iida Nieminen, Minna Ohtamaa, Ilana Pantzar ja Veera Tegelberg

Näyttelijämentorit Marika Heiskanen ja Tanjalotta Räikkä

Aamulehden journalistit Tiina Ellilä ja Sari Torvinen

NÄTYN yliopistonlehtorit Mikko Kanninen ja Samuli Nordberg

Journalismin yliopistonlehtorit Anssi Männistö ja Kari Koljonen

Journalismin vierailijaprofessori Renny Jokelin

Tutkijat Laura Gröndahl ja Mikko Hautakangas

Dramaturgiharjoittelija/tuotantoassistentti Pilke Salo

Teknikkoharjoittelija Pekko Vuorela

NÄTY:n teknisen henkilökunnan edustajat Tiina Helin, Samuli Hytönen ja Nuutti Vapaavuori

TTT-teatterin näyttelijät Teija Auvinen ja Auvo Vihro

## **ESITYSKUVAUS SUOMALAISEN "PRESSI"KLUBIN MARKKINOINTIMATERIAALISTA**

### **KENELLE KESKUSTORI KUULUU?**

Kansalaiskeskustelun perusteella Tampereen edustuspaikalla Keskustorilla on ongelma: kodittomat ja päihdeongelmaiset. Ovatko he "ihmisroskia", ja miten ongelma voitaisiin ratkaista? Vai onko koko ongelma yksi iso ajatusvirhe?

### **MITÄ TOTUUKSIA YHTEISKUNNASSAMME HAUDOTAAN?**

Suomi on yhden totuuden maa - vai onko? Millaisia totuuksia ajatushautomot, yliopistotutkijat ja poliitikot meille tarjoavat? Esitys etsii yhtä totuutta, mutta löytää monia.

### **SUOMALAISTEN MUISTINMENETYS**

Esityksessä tarrataan kiinni 1940-luvun Suomen juutalaiskysymykseen ja virkistetään kansan valikoivaa muistia. Tätä et oppinut historian tunnilla!

### **VOIKO SUOMALAIKUUTTA MÄÄRITELLÄ?**

Haluaisitko tuntea itsesi suomalaiseksi, mutta suomalaisuuden määrittäminen on ylitsepääsemättömän vaikeaa? Esitys näyttää, onnistuvatko yksi savolainen, yksi suomenruotsalainen ja yksi ruotsalainen löytämään suomalaisuuden kollektiivisen ytimen.

Esityskauden jälkeen kaikilta työryhmän jäseniltä kerättiin kokemuspalaute useissa eri tilaisuuksissa. Tästä reflektitilaisuuksista kerätystä materiaalista muodostui keskeinen osa tutkimushankkeen empiiristä aineistoa. Se sisältää kolme toimituskuntien kohderyhmähaastattelua, tekniikan kohderyhmähaastattelun, yhteistyökumppaneiden palauttekeskustelun, ohjaajien, mentoreiden ja dramaturgiharjoittelijan haastattelut, työryhmältä pyydetty kirjalliset reflektiot sekä *learning cafe* -metodilla toteutetun yhteisen keskustelun.

### Journalismi teatterin vieraana?

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö perustettiin 2010, jolloin sekä journalistiikan että näyttelijäntöön vahvat ja perinteikkäät koulutusohjelmat päättyivät saman katon alle. Uudessa yksikössä näiden välistä yhteistyötä toivottiin kehitettävän ja siinä nähtiin mahdollisuuksia molemmiin puoliin. Yhteistyö rakentui käytännön kautta, erilaisina yksittäisinä yhteisprojekteina ja opiskelijaryhmien ”törmäyttämisinä”. Perusteellisempi teatteritaiteen ja journalismin tavoitteiden, teorioiden, ja metodien keskusteluttaminen jäi kuitenkin vähiin käytännön kiireiden keskellä. Tämä lienee yksi syy siihen, miksi journalistinen dokumenttiteatteri yleensä ja *Suomalainen ”Pressi” Klubi* -projekti erityisesti koettiin monella tavalla kiinnostavaksi. Konkreettinen tekeminen johti väistämättä kummankin alan epistemologisten lähtökohtien pohtimiseen.

Opiskelijoiden keskuudessa yhteistyö sujui hyvässä hengessä ja projektiin osallistuneet halusivat oppia lisää sekä toistensa ammatista että omastaan. Palautekeskusteluissa

mainittiin myös, että erilaiset lähestymistavat tuottivat toisinaan hankaluuksia, ”ei puhuttu aina samaa kieltä”. Nämä törmäykset olivat kuitenkin samalla niitä hetkiä, joissa omien ajattelutapojen erityisyys tuli näkyväksi. *Suomalainen ”Pressi” Klubi* -projektissa näistä hetkistä olisi voitu hyötyä enemmänkin, jos reflektoimiseen olisi ollut enemmän aikaa.<sup>37</sup>

Kiireestä huolimatta työpäivien päätteeksi käytiin useita arvokkaita keskusteluja, joissa ammattien rajoja määriteltiin uudelleen ja ammatti-identiteetit kypsyivät. Kollektiivisen työtavan tuloksena toimituskuntien jäsenten roolit sekoittuivat parhaimmillaan niin, että syntyi intohimoinen yhdessä tekemisen ilmapiiri, jossa otettiin myös vastuuta ja tehtiin aloitteita.

*Kulttuuritoimittajan hommassa olen tottunut olemaan toimituksen kulttuuritietäjä. Nyt yhtäkkiä olin kulttuuriprojektissa se, joka tiesi journalismista. Se oli aika kiehtovaa huomata, miten oma ammatti-identiteetti muuttui tiukan journalistiseksi välillä. (Journalistiopiskelija N1, kirjallinen palaute)*

---

37 Alkuvaiheen epäselvyyksien vuoksi varsinaiseen *Suomalainen ”Pressi” Klubi* -esitysten suunnittelutyöhön tartuttiin melko myöhään, vasta syksyllä 2015. Tästä johtuen kiire ja paine luonnehti kaikkien toimijoiden kokemusta: se näkyi harjoituskaudella ja kuului palautekeskusteluissa. Jos kaikki eivät voi olla mukana kaikissa vaiheissa ja työnjako on sekava, kollektiivisuus teettää lisätöitä ja sekoittaa vetovastuita. Vahvimaksi itsensä kokivat toimituskunnat, jotka olivat ryhmäytyneet mahdollisimman varhaisessa vaiheessa ja tasa-arvoisesti.

*Mä oon ainakin ehdottomasti sitä mieltä, että suurin syy [siihen, että esitys onnistui] on se, että [näyttelijä-opiskelijat] on niin hienosti halunnu alusta saakka olla myös toimittajia. Ja toisaalta myös sit toisin päin, mä ja [toinen journalistiopiskelija] ollaan oltu sit loppuvaiheessa mukana ja vielä lavallakin. (Journalistiopiskelija N2, haastattelu)*

*Se, että sai kirjoittaa uutisjutun teidän kanssa, oli tosi vahva kokemus, koska pääsi kertomaan vielä vähän lisää siitä jutusta ja sai jakaa sen uskomattoman kokemuksen, että miten erilainen maailma on eri ihmisille. (Näyttelijäopiskelija M1, haastattelu)*

Keskustelu taiteellisista vapauksista ja journalismin etiikasta kytkeytyi pohjimmiltaan oletuksiin yleisön odotuksista. Journalistista dokumenttiteatteria kohtaan esitetty kritiikki faktan ja fiktion rajojen hämärtymisestä oli työryhmälle tuttua, joten huomiota kiinnitettiin erityisesti esitysten lukuohjeiden tarjoamiseen – kuinka tehdä niiden taustalla oleva journalistinen työ näkyväksi näyttämöllä? Kolmessa neljästä toimituskunnasta päädyttiin tuomaan taustatyötä tehneet journalistit osaksi esitystä, jolloin he omalla läsnäolollaan kannattelivat esitysten journalistista kehystä ja ruumiillistivat tutkivaa journalismia, johon esitykset nojasivat.

*Must tuntuu että meillä ei oo ollu sillä lailla huolena se, että miten me voidaan esittää niitä asioita, vaan se, että miten se journalistisuus näkyy siinä. Mikä oli sitten loppujen lopuks turha pelko, koska kyllä kaikki niinku tajus mitä me haluttiin kertoa ja siitä tuli hirveesti kiihottavaa. (Journalistiopiskelija N3, haastattelu)*

Pertti Hemánuksen tunnetun määritelmän mukaan journalismia on ”tosiasiapohjaisten esitysten kokoaminen, muokaus ja esittäminen joukkotiedotusvälineiden avulla sekä myös tuon toiminnan tulos” (Hemánus 1990, 14). *Suomalaisen ”Pressi” Klubin* dokumenttiteatteriesitysten ”journalistisuus” painottui erityisesti esitysten kokoamisen varaan. Toiminnan tuloksen näkökulmasta puolestaan käytiin jatkuvaa neuvottelua esityksellisyyden ja journalistisuuden välillä. Työnjako oli lopulta melko mutkatonta, koska toimituskunnat saattoivat julkaista sisältöjä myös Aamulehdessä perinteisen journalismin keinoin. Lehtijutut tuotiin myös TTT-klubin pöytiin fyysisinä painotuotteina teatteriyleisön tutustuttaviksi. Niinpä TTT-klubin lavalla teatteri oli kohtelias isäntä ja journalismi kunniavieras; teatteri oli substantiivi, jota journalistisuus adjektiivina määritteli.

Journalistien läsnäolo esitystilanteissa tarjosi kuitenkin myös yleisölle tietynlaisen ”vastineoikeuden” ja avasi mahdollisuuden vuorovaikutteeseen, elävään journalismiin. *Suomalaisen ”Pressi” Klubin* kohdalla erityisen merkitykselliseksi kasvoivatkin hetket, joissa esitystä varten haastatellut ihmiset saapuivat fyysisesti paikalle ja heille annettiin puheenvuoro. Tunne yhteisestä keskustelusta ja pyrkimyksestä yhdessä ymmärtämiseen ohitti tunteen esityksen katselemisesta.

*Ympyrä journalismin ja teatterin välillä sulkeutui, kun poliitikot tuli sinne paikalle ja saatiin vielä haastateltua ne siinä. Yleisölle varmaan tuli sellanen olo että se on niinku suunniteltua, että täs on vielä tää livehaastattelu, mutta se oli kuitenkin ihan sattumaa että ne tuli sinne paikalle – onneks tulivat. Ja kaikkea semmosta,*



*että se poliisiraportti valmistui just siihen yhteen esitykseen, että siinä oli semmosta niinku... meidän esitykset oli must hienoja. (Journalistiopiskelija N2, haastattelu)*

Tämä journalistisen työn ruumiillistaminen oli nähdäkseni myös avain oman ammatillisen identiteetin uudelleen hahmottamiseen, erityisesti journalisteille, mutta myös näyttelijöille. Keskeinen havainto palautekeskusteluissa olikin, että tekemisen puitteisiin liittyneestä turhautumisesta huolimatta yhteiskunnalliset sisällöt innostivat nuoria tekijöitä.

*Koska oon ollu tässä sisällä ja tiedän, että mitä on aiheutunut ja... tää on ihan mieletön tää lopputulos, ett me ollaan tehty esitys ja sit se on oikeesti aiheuttanut aaltoja maailmassa. Ja mulle se niinku tekijänä on hillittömän tyydyttävää. (Näyttelijäopiskelija N1, haastattelu)*

*Musta jokainen esitys oli ihan niinku mahtavaa, niinku kokemuksena se oli ihan huikeeta olla siellä lavalla, minä olen oikean teatterin lavalla oikeasti oikeiden näyttelijöiden kanssa, ihan niinku se henkilökohtainen kokemus. Ja must jokainen ilta oli onnistunut, yleisöt otti ne hirveän hyvin omakseen. (Journalistiopiskelija N4, haastattelu)*

Tätä voi mielestäni pitää yhtenä projektin keskeisenä positiivisena tuloksena: ammatillisessa identiteetissä vahvistui taitojen ja osaamisen rinnalle luottamus omiin mahdollisuuksiin yhteiskunnallisena toimijana. Sekä näyttelijät että journalistit tuottivat julkiseen keskusteluun puheenvuoroja, joihin sisältyi niin valtaa kuin vastuuta. Tästä syntyi vahva

yhteiskunnallisen osallisuuden kokemus, joka antoi myös uskoa oman ammatinvalinnan mielekkyyteen – kaikesta kriisipuheesta huolimatta!

*Mä oon ollu tosi onnellinen tehdessäni tätä teatteria. Mulla on ollu pitkään sillai, ku oon tehny tätä journalismia, mä oon ollu töissä noissa maakuntalehdissä ja on tullu vähän sellanen olo, että tässäkö tää nyt on, ja kaikki se työn stressaavuus ja muu... Niin musta on ollu hämmäntävää, että on ollu kivaa ja on ollu onnellinen tehdessään tätä. (Journalistiopiskelija N2, haastattelu)*

*Mä oon miettinyt tosi paljon sitä, että miks mä näyttelen. Tää on ihan hirveetä ja hyödytöntä. 'Katsokaa, minä olen tässä!' Maailman itsekkäin ihminen. Niin mä oon tosi onnellinen, että tuli tää proggis tässä vaiheessa, koska tää on konkreettinen kokemus siitä, mitä kaikkee näyttelijät voi tehdä. [...] Mulla on itsevarmempi olo, luotan itteeni tosi paljon enemmän, koen että joku ovi on avautunut enkä oo enää sen näyttelijäboksen sisällä niin tiukasti. Nyt sai yhen konkreettisen keinon, mitä mä voin mun työlläni tehdä. (Näyttelijäopiskelija N1, haastattelu)*

## **Etiikka framilla?**

Pauliina Lehtonen on tutkinut nuorten toimittajien ammatti-identiteettiä ja käsityksiä journalismin tulevaisuudennäköistä. Näissä haastatteluaineistoissa yhdistyvät vanhat journalistiset ihanteet ja verkkomaailman tuottamat näkyvyyspaineet. Paine itsensä brändäämiseen tunnistetaan, ja profiloitumisen, journalistisen läpinäkyvyyden ja tiiviimmän

lukijasuhteen rakentamisen nimissä oman persoonan julkinen näkyminen myös hyväksytään. Toisaalta journalistit suhtautuvat omaan julkisuuteensa varauksella, koska koetaan, että paine siihen syntyy ulkoa päin, osana ”nykypäivän menoa”. Pohjimmiltaan journalisti-identiteetin ihanteisiin kuuluu kuitenkin asenne, jonka mukaan toimittajan persoonan ei kuulu olla katseen kohteena, työ puhukoon puolestaan. Vaikka objektiivisuuden ihanne kyseenalaistetaan siinä merkityksessä, että toimittaja voisi olla vain neutraali tosiasioiden välittäjä, ja tilalle tarjotaan avoimuutta ja keskustelevuutta yleisön kanssa, hyvän ja uskottavan journalistin mielikuvaan liittyy yhä tietynlainen viileys ja etäisyys, jonka kanssa julkinen näkyvyys on ristiriidassa. (Lehtonen 2013, 51-95.)

*Suomalaisessa ”Pressi” Klubissa* mukana olleiden journalistipiskelijoiden kommenteissa kuvastui innostus siitä, että ”kerrankin oli OK olla esillä”. Julkinen katseen kohteeksi asettuminen oman työnsä kanssa oli paitsi esitysteknisesti tarpeellista, myös journalistisesti perusteltua ja sisällöllisesti motivoitua. Samalla näyttämö ja livetilanne tarjosivat journalisteille uuden työkalun, uuden tavan sanoa sanottavansa. Myös näyttelijät kokivat, että heidän työnsä kytkeminen journalismi-instituution yhteiskunnalliseen asemaan toi teatterille uutta motiivia ja painoarvoa.

*Suomalaisen ”Pressi” Klubin* harjoituskauden aikana julkisuuteen nousi tapaus, jossa journalistin toimiminen erilaisissa työrooleissa aiheutti hämmennystä sekä keskustelua journalistietiikan rajoista muuttuvassa toimintaympäristössä. Jari Hanska tunnetaan paitsi *Voima*-lehden toimittajana, myös Susanna Kuparisen kanssa tehdystä yhteistyöstä

*Eduskunta*-näytelmissä ja *Porttikielto Poriin* -dokumenttisarjassa. Niin lehtijutuissaan kuin näytelmissä Hanska on kritisoinut vallan keskittymistä ja piiloutumista, erityisesti ”hyvä veli -verkostoja” ja valmisteilla olevaa hallintarekisterilakia. Lokakuussa 2015 Hanska kertoi julkisessa Facebook-päivityksessään, että hän ei ollut tervetullut valtiovarainministeriön tiedotustilaisuuteen. Ministeriön viestintäjohtaja oli viestinyt Hanskalle, että ”valitettavasti ministeriössämme ei ole luottamusta sinua kohtaan”. Julkisen sanan neuvoston silloinen puheenjohtaja Risto Uimonen otti asiaan kantaa blogikirjoituksella:

## JOURNALISTIN OHJEET EIVÄT KOSKE NÄYTELMIÄ

Valtiovarainministeriön viestintäjohtaja Liinu Lehto on evännyt *Helsingin Sanomien* (22.10.) uutisen mukaan toimittaja Jari Hanskan pääsyn ministeriönsä taustoittavaan tiedotustilaisuuteen. Lehto perusteli tätä sillä, että Hanska on rikkonut Journalistin ohjeiden kohtaa 17 muun muassa *Eduskunta I* ja *III* -näytelmissä.

Kohdan 17 mukaan haastateltavalla on oikeus saada ennalta tietää, millaisessa asiayhteydessä hänen lausumiaan käytetään.

Lehdon kommentista voi syntyä väärä käsitys Journalistin ohjeiden velvoittavuudesta. Ne eivät ulotu näytelmiin saati kirjoihin, vaikka toimittajat niitä kirjoittaisivat. Ohjeet velvoittavat vain tiedotusvälineitä ja niille töitä tekeviä journalisteja. Siksi toimittajan pääsyn epääminen tiedotustilaisuuteen Lehdon käyttämillä perusteilla oli asiatonta.

Ministeriöllä ja muilla tiedotustilaisuuksien järjestäjillä on sen sijaan oikeus valikoida kutsuttavat sekä sen, keitä he tiloihinsa päästävät.

Toimittajien kaksoisroolit lisääntyvät koko ajan ja aiheuttavat ikäviä eettisiä ongelmia. Sen takia olisi hyvä, että journalisteiksi esittäytyvät ja sellaisina tunnetut toimittajat noudattaisivat vapaaehtoisesti Journalistin ohjeita myös tehdessään muita julkisia töitä kuin juttuja tiedotusvälineille.

Reiluus ja läpinäkyvyys lisäävät luottamusta journalismia ja toimittajia kohtaan. (Uimonen 2015)

Uimosen kannanotossa annetaan toimittajille vapauksia muilla kuin perinteisesti journalistisina pidetyillä areenoilla, mutta kuitenkin esitetään tämän aiheuttavan ”ikäviä eettisiä ongelmia” ja toivotaan, että esimerkiksi näytelmien kohdalla journalistit pidättäytyisivät Journalistin ohjeissa vapaaehtoisesti. Tämä toistaa Lehtosen aineistossakin ilmenevää ihannetta journalismista ylevänä kutsumusammattina, jossa journalistin ammatti-identiteetti ei eroa henkilökohtaisesta identiteetistä, vaan ”kulkee aina mukana” (Lehtonen 2013, 55-56).

## Keitä kutsutaan klubiin?

Tutkimushankkeemme ydinkysymyksen mukaisesti on paikallaan vielä tarkastella erikseen *Suomalaisen ”Pressi” Klubi*:n yleisölle kohdistamaa puhuttelua ja sen tarjoamia osallistumisen mahdollisuuksia. Esityssarja sai nimen *Suomalainen ”Pressi” Klubi* TTT:n markkinointi-ihmisten ja ohjaajien keskusteluissa. Nimeen, erikoista kirjoitusasuaan myöten, latautuu varsin voimakkaita mielikuvia. Ensinnäkin, nimi

ohjaa yleisön odottamaan, että esitykset pohtivat sekä suomalaisuutta että julkista keskustelua – mikä olikin kaikkien esitysten lähtökohta ja näkyi eri tavoin myös kaikissa lopputuloksissa. Toiseksi, viittaus *”Pressiklubiin”* tuo mieleen paitsi Helsingin kansainvälisen lehdistöklubin ja sen omistaman ravintolan, myös YLE:n *Pressiklubi*-ohjelman, jossa viikoittain ruoditaan ajankohtaisia keskustelunaiheita ja median onnistumisia tai epäonnistumisia niiden käsittelyssä. Kolmanneksi, Suomalainen klubi puolestaan on perinteikäs miehille suunnattu, oikeistolaista ideologiaa tukeva kulttuuri- ja keskusteluklubi, jonka nimi tuo mieleen yläluokaisuuden ja ”hyvä veli -verkostot”. Näin ollen *Suomalainen ”Pressi” Klubi* journalistisen dokumenttiteatterin ironiaa tihkuvana nimenä lupasi valtaapitäviin, erityisesti konservatiivisiin patriarkaalisiin rakenteisiin kohdistuvaa journalistista kritiikkiä.

Samalla nimi monitahoisine viittauksineen kuitenkin myös kutsuu omaan tiedostavien kansalaisten ”eliittiklubiinsa”. Nimi ja markkinointimateriaaleissa käytetty, kärkipoliitikoja poliittisen satiirin keinoin esittävä kuvasto ohjasi genreodotukset enemmän poliittisen viihteen kuin vakavan kansalaiskeskustelun suuntaan. Niissä näkyi esimerkiksi silloinen pääministeri Alexander Stubb isoine hampaineen pyöräilykypärä päässä ottamassa selfietä kamerapuhelimella ja perussuomalaisten puheenjohtaja Timo Soinin ”jytkyä” parodioiva videoklippi. Ne painottivat näkyvämmiin teatterin kuin tutkivan journalismin roolia esitysten luomisessa. Satiiriset silmäniskut puhuttelevat ennen muuta poliittisesti samanmielistä yleisöä – poliittiselle vasemmalle painottuvaa kulttuuri- ja yliopistoväkeä, jotka muutenkin

ovat teatterin ja niin sanotun laatujournalismin aktiivisinta kuluttajakuntaa.

Jos journalistinen dokumenttiteatteri haluaa osallistaa yleisöjä, jotka muuten jäävät teatterin tai journalismin tuotamissa julkisissa tiloissa marginaaliin, kuinka päästä irti totutuista puhuttelun tavoista ja painotuksista? On oltava hereillä sen suhteen, millaiset ennakkokäsitykset yleisöstä ohjaavat yhtäältä journalismia, toisaalta teatteria. Jos halutaan tuottaa uudenlaista kehystä ajankohtaisten asioiden julkiselle keskustelulle, olisi kenties paikallaan osallistaa yleisöjä voimakkaammin myös esityksen rakentamisen luovaan prosessiin eri vaiheissa. Tämä tietenkin edellyttää myös tekijyyteen liittyvän vallan jakamista – mikä puolestaan tuottaa sekä mahdollisuuksia että uhkia (vrt. esim. Kuusela 2015).

Mediakulttuurin digitalisoituminen on totuttanut yleisöt erilaisiin journalistisen julkisuuden ja yhteiskunnallisen keskustelun muotoihin. Andrew Chadwick nimittää nykyistä mediaympäristöämme ”hybridiksi mediajärjestelmäksi”:

yhtäältä uudet internet-pohjaiset viestintäkanavat haastavat perinteiset mediatoimijat, mutta toisaalta ne myös rakentuvat vanhojen journalististen käytäntöjen ja resursien varaan ja ovat riippuvaisia niistä. Chadwick toteaa, että uutisorganisaatioiden mukautuminen digitaalisuuteen luo kansalaisille uusia mahdollisuuksia osallistua poliittiseen keskusteluun, esimerkiksi mediatalojen verkkosivustoilla ja keskustelupalstoilla. Vanhat mediatoimijat ovat kuitenkin läsnä myös näissä uusissa tiloissa ja osin myös mahdollistavat ne. (Chadwick 2013, 42-59.) Aamun lehdellä tai iltauutisilla, ja niin myös teatterilla, on siis yhä erityinen painoarvo yleisöjen media-arjessa, kulttuurisina instituutioina ja yhteisen julkisuuden tuottajina, mutta samalla kansalaisyleisöt ovat yhä tottuneempia etsimään niiden rinnalle vaihtoehtoisia välineitä ja yhdistelemään palasista omat keinonsa maailman ymmärtämiseksi.

Tässä kohtaa on tärkeää tunnistaa erikseen yleisöjen osallistuminen *journalismiin* tai *journalismin kautta* (*participating in/through journalism*, Carpentier 2011, 66-70; ks.



myös Ahva 2016). Jos dokumenttiteatterin journalistisuus hahmottuu yhtenä työprosessin vaiheena, tutkivana taustatyönä, ja siihen liittyvänä genrelupauksena tietynlaisesta todenmukaisuudesta, yleisölle tarjoutuvat osallistumisen mahdollisuudet rajoittuvat käytännössä vuorovaikutukseen esitystilanteessa. Tämä on siis osallistumista journalismiin ja/tai teatteriin. Jos taas journalismi käsitetään julkiseen keskusteluun tähtäävänä käytäntönä (vrt. Ahva 2016), on syytä pohtia, millä eri tavoin journalistinen dokumenttiteatteri voisi mahdollistaa yhteiskunnallisiin ongelmiin puuttumisen *journalismin* kautta. Suomalaisen ”Pressi” Klubi:n kohdalla tämä mahdollisuus avautui konkreettisesti ainakin tekijöille, ja muutamissa kohdissa pyrittiin myös tarjoamaan yleisölle suorastaan kansalaisaktiivisuuden tapaisia osallistumisen mahdollisuuksia. Esityksessä esimerkiksi pyydettiin katsojia kirjoittamaan konkreettisia ehdotuksia Tampereen Keskustorin viihtyisyyden parantamiseksi, ehdotukset koottiin yhteen ja toimitettiin kaupunginhallitukselle viimeisen esityksen päätteeksi.

## Lopuksi – taiteellisen ja yhteiskunnallisen kohtaamispaikka?

*En usko, että journalistinen dokumenttiteatteri olisi lehtitalojen tai kaupunginteattereiden suuri pelastaja. Journalismin luotettavuus ja teatterin epäluotettavuus ovat yhtälö, josta varmasti tullaan lähivuosina ammentamaan paljonkin. Voisin kuvitella, että yksittäisiä tekijöitä saattaa tästäkin ryhmästä nousta. Se, että suuret laitosteatterit tai mediatilat ottaisivat jatkuvasti näin ison riskin, on mahdotonta. Kertaluontoisia kokeiluja ne voivat tehdä. (Opettajamentori, kirjallinen palaute)*

Taiteen, tieteen ja journalismin yhteistyö on nyt kiinnostavaa monin tavoin. Esimerkiksi YLE julkaisi kevään 2015 eduskuntavaalien yhteydessä sarjan eri alojen taiteilijoiden laatimia poliittisia kannanottoja nimellä ”Kulttuurin välirikitys”. Koneen säätio, yksi suomalaisen taiteen ja tutkimuksen keskeisiä rahoittajia, on rahoitusohjelmillaan ja painotuksillaan rohkaissut taiteilijoita, tutkijoita ja journalisteja hakeutumaan yhteistyöhön yllättävilläkin tavoilla. Trendi näkyy myös kansainvälisesti. Kesäkuussa 2015 Pariisissa järjestettiin erilaisia ajankohtaisen yhteiskunnallisen taiteen muotoja käsitellyt tieteellinen konferenssi ”Artistic Practice as an Alternative to News Media”, jonka pohjalta julkaistiin teemanumero ”Les devenirs artistiques de l’information” ranskalaisessa joulukuussa *Communication & Langages* (190/2017) . Yhteiskunnallisten ja ajankohtaisten aiheiden esiinnousun myös taiteessa voi tulkita merkiksi turbulenteista ajoista: meneillään on useita globaaleja kriisejä, joiden vaikutukset ovat horjuttaneet myös länsimaiden vakautta, joten näiden jännitteiden käsitteleminen eri tavoin on tarpeellista.

Laura Ahva kuvaa väitöskirjassaan osallistavan journalismin kytköksiä muihin yhteiskunnan sektoreihin ja toteaa, että ns. kansalaisjournalismin (*public journalism*) käytännöt ovat avanneet journalisteille tilaa hahmottaa ammattinsa vuorovaikutuksen ja yhteistoiminnan kenttänä. Ahvan mukaan tulisikin kysyä, miten journalismin osallistavat käytännöt voivat auttaa erilaisten merkityksellisen osallistumisen muotojen kehittämisessä myös muiden instituutioiden parissa. (Ahva 2010, 277-293.) Nähdäkseni teatterin voi hyvin nähdä yhtenä instituutiona, joka osaltaan rakentaa yhteiskunnallisen osallisuuden paradigmat – rinnan ja yhteistyössä journalistisen julkisuuden kanssa.



Journalistisen dokumenttiteatterin mahdollistama yhteistyö voi selvästi synnyttää innostunutta dialogia prosessiin osallistuvien ammattilaisten ja yhteisöjen välille. *Suomalaisen "Pressi" Klubi*:n tapauksessa Tampereen yliopisto tarjosi yhteistyölle hyvän keskipisteen tuoden mukanaan toisaalta akateemista painoarvoa, toisaalta opiskelijoihin liittyvää nuorekasta kokeilevuutta, joka ikään kuin asetti esitysten poliittisuuden pehmeämpiin kehyksiin. Samalla puhe journalistisen dokumenttiteatterin uutuusarvosta kiinnitti huomion tekemisen tapaan sisällön sijasta – *Suomalaisesta "Pressi" Klubi*:sta puhuttiin paljon kokeiluna ja ope- tusprojektina, mutta kovin vähän sarjana julkisia poliittisia puheenvuoroja. Julkista keskustelua journalistisesta doku- menttiteatterista Suomessa on hallinnut muutama näkyvä esimerkki. *Suomalainen "Pressi" Klubi* esitteli näiden rinnalle neljä erilaista poliittisuuden muotoa.

Kenties katsomme kuitenkin väärään suuntaan, jos toi- vomme journalistiselta dokumenttiteatterilta keinoja tavoit- taa uusia yleisöjä. Yleisö voi journalismiin liittyvine odotuk- sineen olla jäykempää kuin teatterintekijät ja journalistit toivovat. Mediakäytön rutiininomaisuus on osa journalismin luotettavuutta. Rajojen rikkominen voi tuottaa hämmen- nystä, joka johtaa huomiota osin syrjään puheena olevasta aiheesta. Suomalaista journalistista dokumenttiteatteria koskeva keskustelu käsittelee pääsääntöisesti journalismia ja teatteria sekä näiden vastuuta todellisuuden kuvaami- sessa – paljon vähemmän keskustellaan niistä aiheista, joita esitykset kuvaavat. Journalistisen dokumenttiteatterin poliittinen potentiaali voikin olla vahvimmillaan siinä, että se mahdollistaa erilaisten äänten artikuloimisen tavoilla, joihin journalismi tai teatteri eivät kykene ilman toisiaan.

Onkin kiinnostavaa nähdä, millaisia julkisia puheenvuoroja ja esityksiä *Suomalaisessa "Pressi" Klubi*:ssa mukana olleet journalistit ja näyttelijät tulevaisuudessa tuottavat laajentu- neen ammatillisen itseymmärryksensä tukemina.

## Lähteet

Ahva, Laura. 2010. *Making News With Citizens. Public Journalism and Professional Reflexivity in Finnish Newspapers*. Tampere: Tampere University Press.

Ahva, Laura. 2016. "How is Participation Practiced by "In-betweeners" of Journalism?" *Journalism Practice*, DOI: 10.1080/17512786.2016.1209084.

Carpentier, Nico. 2011. *Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle*. Bristol: Intellect.

Chadwick, Andrew. 2013. *The Hybrid Media System: Politics and Power*. Oxford: Oxford University Press.

Harbers, Frank & Broersma, Marcel. 2014. "Between engagement and ironic ambiguity: Mediating subjectivity in narrative journalism". *Journalism* 15(5), 639-654.

Hemánus, Pertti. 1990. *Journalistiikan perusteet. Johdatusta tiedotusoppiin 2*. Helsinki: Yliopistopaino.

Hulkko, Kustaa. 2014. "Tosikko teatterissa". *Kanava* 8/2014.

Julkunen, Pertti. 2015. "Suomalainen "Pressi" Klubi – 'En kiistä, etteikö journalismi salaisi asioita ja valehtelisi'". *Demokraatti* 24.11.2015. Saatavilla <https://demokraatti.fi/suomalainen-pressiklubi-en-kiista-etteiko-journalismi-salaisi-asioita-ja-valehtelisi/>.

Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like Kustannus.

Kuusela, Hanna. 2015. "Collaborative Processes and the Crisis of Attentiveness". RUUKKU Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu 4/2015. Saatavilla <http://www.researchcatalogue.net/view/141545/141546>.

Lehtonen, Pauliina. 2013. *Itsensä markkinoijat. Nuorten journalistien urapolut ja yksilöllistyvä työelämä*. Tampere: Tampere University Press.

Neveu, Erik. 2014. "Revisiting Narrative Journalism as One of The Futures of Journalism". *Journalism Studies* 15(5), 533-542.

Nissi, Anni. 2015. "Juonessa mukana. Kertojan läsnäoloa feature-tekstissä tuottavat esitystekniset ratkaisut ja journalismin referentiaalinen todellisuussopimus". Pro gradu –tutkielma, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto. Saatavilla: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201511112430>.

Salo, Sini. 2014. "Mahdollinen teatterikävijä – tarkastelussa potentiaalinen uusi teatteriyleisö". Pro gradu –tutkielma, Viestinnän, median ja teatterin yksikkö, Tampereen yliopisto. Saatavilla: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201412192487>.

Uimonen, Risto. 2015. "Journalistin ohjeet eivät koske näytelmiä". Saatavilla: <http://www.jsn.fi/blog/22-10-2015-journalistin-ohjeet-eivat-koske-naytelmia/>

Ylönen, Matti. 2014. "Hanskan ja Kuparisen dokumenttiteatteri pönkitti vallan rakenteita". *Voima* 5/2014.







# 8. Tutkivan oppimisen kehä journalistisen dokumenttiteatterin opetuksessa

Anssi Männistö











Kuvia harjoituksista:  
Anssi Männistö

Tarkastelen tässä artikkelissa Tampereen yliopistossa vuonna 2015 järjestetyn journalistisen dokumenttiteatterin opetuskurssin tavoitteita ja suunnitelmien tarkentumista, etenkin journalismi-opetuksen suunnalta. Pohdin, miten hankkeessa onnistuttiin uusien pedagogisten menetelmien soveltamisessa. Annan myös joitakin suosituksia vastaavatyypisten hankkeiden toteuttamiselle.

Journalistisen dokumenttiteatterin produktio sisältää poikkeuksellisen paljon useiden eri alojen risteävää asiantuntemusta vaativia työvaiheita. Jos osallistujat ja tekijät vielä ovat ensikertalaisia, hankkeessa on syytä jäsentää huolella ja harjoitella konkreettisesti eri alojen käytäntöjä sekä puhe- ja lähestymistapoja. Teoreettisen työskentelyn *makrosykliä* tukemaan on syytä rakentaa *mikrosyklejä*, joissa harjoitellaan tiedonhankintaa, käsikirjoittamista ja esitysten toteuttamista.

## Jodote-hankkeen tausta ja opetusmenetelmät

Vuonna 2011 journalismin ja näyttelijäntyön opetus sijoituivat samaan tieteenalayksikköön Tampereen yliopistossa. Samoihin aikoihin journalistisen dokumenttiteatterin ilmiö herätti suurta valtakunnallista kiinnostusta, etenkin ohjaaja Susanna Kuparisen produktioiden ansiosta. Siten oli varsin luontevaa, että syksyllä 2012, kun pohdimme näiden kahden oppiaineen yhteistyön tiivistämistä, katseet kääntyivät journalistiseen dokumenttiteatteriin.

Saimme syksyllä 2013 Koneen säätiöltä rahoituksen, jonka turvin saatoimme käynnistää Jodote-tutkimushankkeen. Tutkimushankkeen yksi tarkoituksista oli luoda malli, jonka

avulla journalistista dokumenttiteatteria pystyttäisiin yhtäältä opettamaan oppilaitoksissa ja toisaalta viemään esimerkiksi maakuntiin, joissa paikallinen teatteri ja sanomalehti voisivat yhdistää voimansa.

Keväällä 2014 ryhdyimme suunnittelemaan hankkeeseen kytkeytyvää opetuskurssia ja saman vuoden syksyllä pidimme ensimmäisen, kaikille Tampereen yliopiston opiskelijoille avoimen seminaarin, jossa esittelimme journalistisen dokumenttiteatterin ideaa. Jo varhaisvaiheessa esitimme opiskelijoille hankkeen teeman: tarkoitus on tutkia journalistisen dokumenttiteatterin keinoin suomalaisen yhteiskunnan eriarvoistumista. Maaliskuussa 2015 valitsimme opiskelijat Jodote-kurssille ja järjestäydyimme neljäksi työryhmäksi, joiden oli määrä kevään ja kesän aikana tutkia ja tuottaa aineistoa valitsemastaan eriarvoistumisen näkökulmasta. Syyskuussa 2015 neljä työryhmää alkoi valmistella neljää eri esitystä ja niihin liittyviä artikkeleita.

Tiedostimme varhaisessa vaiheessa, että kahden lähtökohdiltaan erilaisen opetusalan yhdistäminen suureen produktioon edellyttäisi huomattavaa ennakkosuunnittelua ja avarakatseista pedagogisten mallien hyödyntämistä ja soveltamista. Merkille pantavaa on, että opetuskurssiin osallistui paitsi kahden alan opiskelijoita ja opettajia, myös noiden alojen ammatissa toimivia henkilöitä (toimittajia ja näyttelijöitä) sekä lukuisa joukko produktion teknistä ja muuta avustavaa henkilökuntaa kuin myös kaksi tutkijaa. Mittavan tiimin organisoiminen, yhteinen tavoitteenasettelu ja pedagogisten mallien ja metodien suunnittelu vaati kohtuullisen paljon soveltamista ja mielikuvitusta: valmista karttaa ei ollut.

Opetuskurssin pedagoginen starttitilaisuus pidettiin tammi-kuussa 2015. Osallistuin itse lukuvuonna 2014-15 yliopistopedagogisiin opintoihin Tampereen yliopistossa. Opintojen teemana olivat tuolloin erilaiset uudet oppimisen menetelmät ja ympäristöt. Perehdytin Jodoten opettajatiimiä peda-opintojen innoittamana uusiin pedagogisiin malleihin ja teknologian hyödyntämiseen opetuksessa. Tutustuimme mm. seuraaviin metodeihin: (1) käänteinen luokkahuone (*flipped classroom*), (2) erilaiset yhteisöllisen oppimisen sovellutukset, kuten tutkiva oppiminen ja dialoginen oppiminen, (3) sulautettu opetus (*blended learning*) ja (4) täysin etänä verkossa tai mobiilisti tapahtuva oppiminen.

Sovelsimme lopulta kaikkia näitä malleja, joskin kovin erilaisin painotuksin ja eri vaiheissa produktiota. Eniten huomiota saivat tutkiva ja dialoginen oppiminen. Käänteisen luokkahuoneen tai sulautetun opetuksen ideat toteutuivat siinä, että luennointia Jodote-kurssilla oli varsin vähän, kun taas sitäkin enemmän kurssi sisälsi opiskelijoiden kohtaamista pienryhmissä tai yksilöinä. Verkkoa ja etänä opiskelua kurssilla hyödynnettiin monipuolisesti. Kurssin yhteiseen ja työryhmien erilliseen työskentelyyn perustettiin mm. Padlet-viestiseiniä, Facebook-ryhmiä sekä kollektiivisen kirjoittamisen mahdollistavia Google-dokumentteja.

## Tutkivan oppimisen syklit

Yhteisöllisyys on journalistisen dokumenttiteatterin hankkeissa sisäänrakennettu: kahden eri ilmaisun alueen – journalismin ja teatterin – tekijät ovat yhdistäneet voimansa ja

osaamisensa jaetun tavoitteen hyväksi. Sekä tutkiva että dialoginen oppiminen sopivat hyvin tähän lähtöasetelmaan; ne ovat esimerkkejä nykyaikaisista, yhteisöllisistä oppimisen sovellutuksista.

Pyrimme olemaan herkkiä tutkivan oppimisen perusidealle, jonka Hakkarainen (ym. 2005) on määritellyt seuraavasti:

- Ideaalitapauksessa tutkimus lähtee opiskelijoiden ihmettelystä jonkin ilmiön äärellä.
- Sitä kehitetään tutkimusongelman tai hypoteesin suuntaan.
- Usein syntyy uusia pohdinnan aiheita, jotka vaativat lisäselvittelyä.
- Ongelman tutkiminen on vähitellen syvenevä prosessi.

Hankkeella oli myös dialogisen oppimisen piirteitä: työskentelimme jaettujen kehitettävien kohteiden ympärillä. Prosessi oli kauttaaltaan ristipölytteinen ja sosiaalisen vuorovaikutuksen kyllästävä, kuten dialogiseen oppimisen ideaaliin kuuluu.

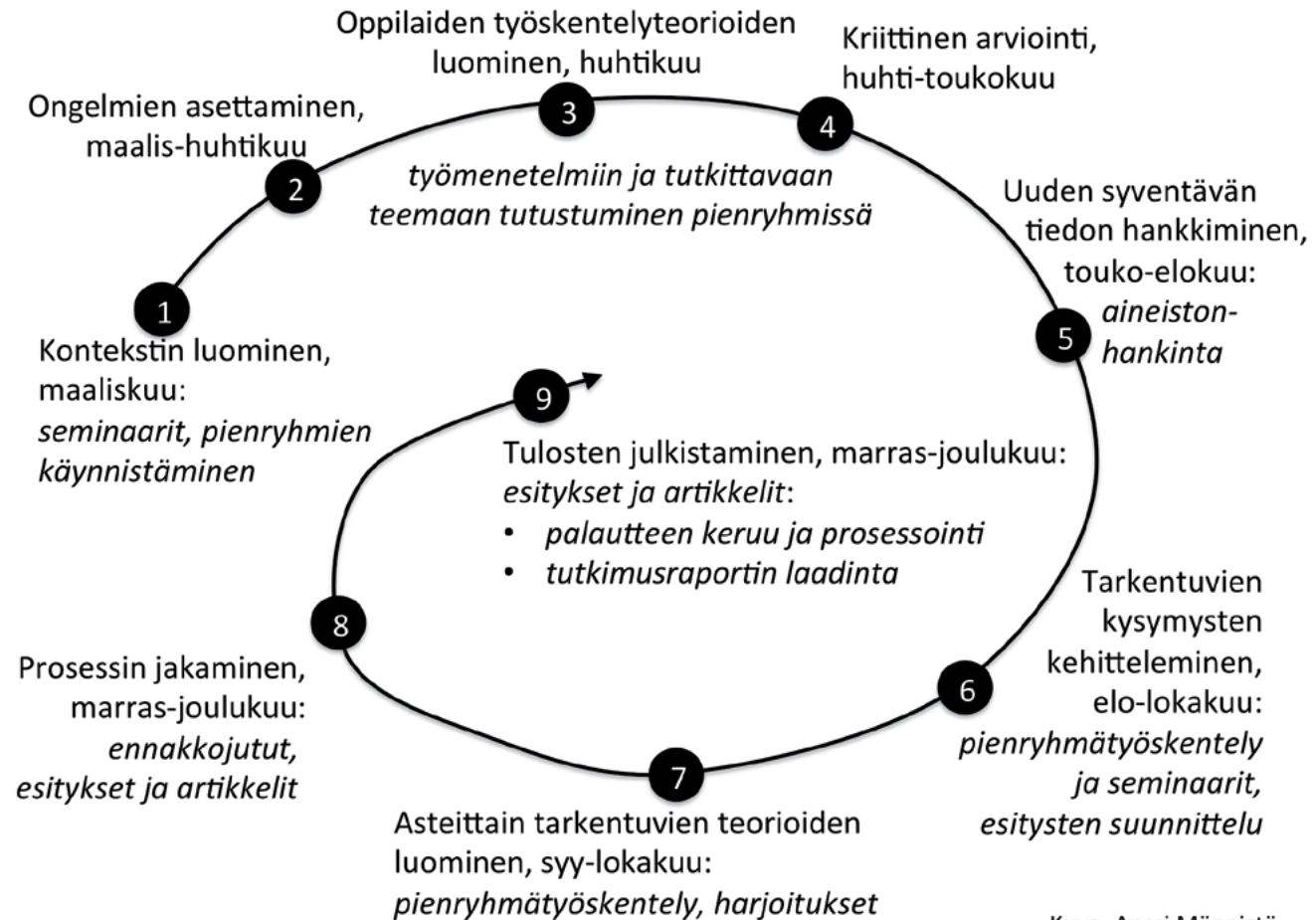
Hakkarainen (ym. 2005, 298-303) esittää, että tutkiva oppiminen etenee yhdeksänvaiheisena kehänä tai syklinä. Kuvassa 1. esitän, miten tuo sykli kutakuinkin toteutui Jodoten opetuskurssilla vuoden 2015 aikana. Kuvassa käytetty vaiheistuksen terminologia on sama kuin Hakkaraisella.





Kuvia harjoituksista: Anssi Männistö





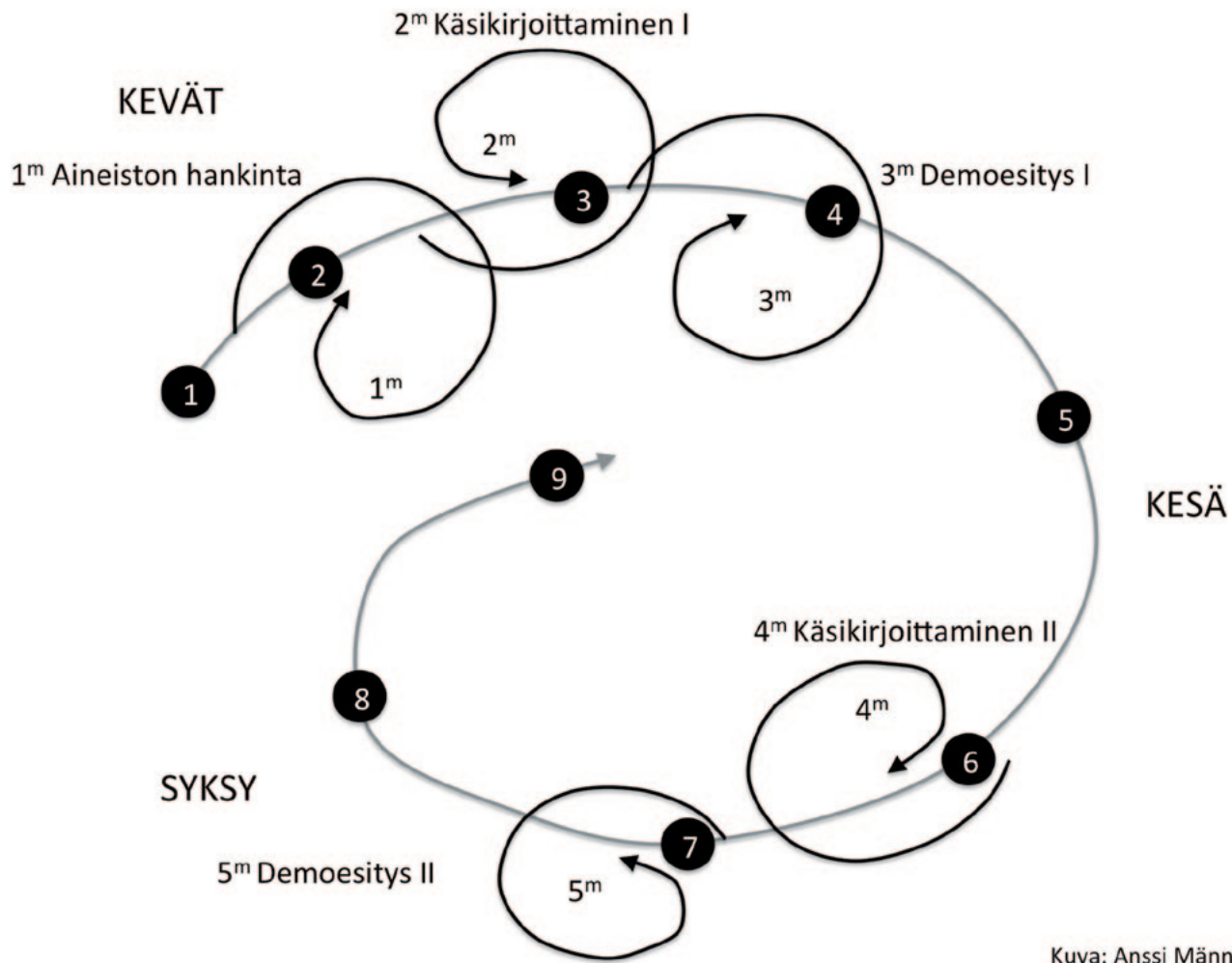
Kuva: Anssi Männistö

**Kuva 1.** Journalistisen dokumenttiteatterin opetuskurssin vaiheet Tampereen yliopistossa vuonna 2015 esitettyinä tutkivan oppimisen makrosyklinä.

Onnistuimme varsin hyvin opetuskurssin teeman, eriarvoistumisen, haltuunotossa. Tutkivan oppimisen vaiheistus auttoi meitä siinä merkittävästi. Teeman teoreettisesta työstämisestä muodostui pääasia, eräänlainen *makrosykli*, joka jäseni kurssimme toimintaa ajalla maaliskuu-lokakuu 2015. Marras-joulukuu 2015 kuluivat sitten täysin esitysten ja niihin liittyvien artikkelien laadinnassa. Tuohon makrosykliin kytkeytyi luontevasti aiheen tutkiminen sekä journalistinen aineistonhankinta ja prosessointi.

Asian käänköpuoli oli, että osasimme antaa liian vähän sijaa sille, että kaksi eri opetusalaä pystyisivät sisäistämään toistensa ajattelu- ja käsittelytapoja ja työskentelyn perusteita. Emme osanneet ennakoida, mitä seuraa siitä, että tutkivan oppimisen menetelmä näyttää keskittyvän ennen kaikkea aiheen substanssin ja teeman haltuunottoon. Neljän eri esityksen samanaikaisen valmistamisen kannalta ratkaisevaa – tai ainakin vähintään yhtä tärkeää kuin teemaan perehtyminen – on, että esityksiin liittyvää moninaista metodologiaa on harjoiteltu käytännössä.

Opetuskurssi ajautui hankaliin aikatauluongelmiin loka-marraskuun vaihteessa. Tämä aiheutti jonkin verran turhautumista, mikä näkyi myös opiskelijapalautteessa kurssin jälkeen. Keskeiseksi pullonkaulaksi osoittautui, että emme olleet varanneet riittävästi aikaa esitysten käsikirjoitusten laatimiselle ja siihen liittyvälle metodologialle. Tämä hidastutti myös dramaturgista prosessia, millä puolestaan oli ikävä kerrannaisvaikutus hankkeen journalistisille tavoitteille: esitysten luonne muuttui, kun niistä jouduttiin pudottamaan pois tuoreisiin uutisaiheisiin perustuvat lyhyemmät katkelmat.



**Kuva 2.** Ehdotus Jodote-opetuskurssin tutkivan oppimisen makrosyklin täydentämiseksi käytäntöjä harjoittavilla mikrosykleillä (m).

## Jodote-kurssin opetukset

Jäljestäpäin on nähtävissä, että meidän kurssia suunnitteleiden henkilöiden huomio kiinnittyi valmisteluvaiheessa liiaksi esitysten tutkimusteemojen teoreettiseen jäsentämiseen. Tämän osuuden olisi voinut toteuttaa tiivistetympin ja luottaen siihen, että riittävän pitkä valmistautumisaika yhdistyneenä pienryhmätyöskentelyyn ja vertaisoppimiseen jo sinänsä edesauttaa teemojen syvällistä haltuunottoa.

Jodote-kurssilla työryhmien olisi ollut syytä jo keväällä harjoitella syvällisemmin mm. tiedonhankintaa, käsikirjoittamista ja esitysten toteuttamista. Opetuksen kevätkausi olisi voinut huipentua lyhyisiin, muutaman minuutin mittaisiin koe-esityksiin. Nyt nämä opiskelijoille uudet tekemisen vaiheet limittyivät esitysten harjoitusvaiheen kanssa, mikä hidasti esitysten valmistumista ja vei paljon ennakoitua enemmän aikaa.

Vastaavantyyppisiä hankkeita ajatellen ehdotankin tutkivan oppimisen makrosyklin täydentämistä *mikrosykleillä*, joissa harjoitellaan tiedonhankintaa, käsikirjoittamista ja esitysten toteuttamista (kuva 2). Mikrosyklejä voisi olla viisi kappaletta. Hankkeen käynnistysvaiheessa olisivat mikrosyklit 1-3, eli aineistonhankinta, käsikirjoittaminen ja demoesitysten toteuttaminen. Aineistonhankintavaiheen jälkeen olisi vielä kaksi tarkentavaa mikrosykliä, joissa syvennetysti harjoiteltisiin käsikirjoittamista ja esitysten tekoa.

Sykleissä ei ehkä kannata aivan samalla tarkkuudella noudattaa kaikkia yhdeksää vaihetta, jotka kuuluvat tutkivan oppimisen makrosykliin. Olennaisempaa on vaiheittainen tutustuminen uuteen alueeseen ja että tälle vaiheelle on aikaa. Tarkkaan ottaen, esimerkiksi journalistinen tiedonhankinta on uutta vain toiselle puolelle, eli näyttelijöille, joille taas esitysten valmistaminen on tuttua. Vaihteittaisuuden hyöty tulee siitä, että molemmat osapuolet harjoittuvat tuntemaan toisen osapuolen ajattelu- ja työskentelytapoja. Nämä mikrosyklit limittyisivät luontevasti teeman teoreettisen makrosyklin kanssa ja jouduttaisivat koko produktion valmistumista.

Yleisesti ottaen tutkivan oppimisen metodi oli erinomainen keino havainnollistaa hankkeen eri osapuolille - erityisesti opiskelijoille – kurssin edessä olevia vaiheita ja poikkeuksellista luonnetta. Jodote-hankkeen konkreettinen oppi on, että etenkin ensikertalaisten kyseessä ollen ja vieraalla opetuksen alueella työskennellessä, tekijöiden on syytä perehtyä paitsi aiheen tiedolliseen, myös taidolliseen ja menetelmälliseen jäsentämiseen ja haltuunottoon.

## Lähteet:

Hakkarainen, Kari; Lonka, Kirsti ja Lipponen, Lasse. 2005. Tutkiva oppiminen - Järki, tunteet ja kulttuuri oppimisen sytyttäjinä. Helsinki: WSOY.



Kuva: Riitta Yrjönen





## 9. Näyttelijä kohtaa todellisuuden

Pauliina Hulkko

Tämän kirjoituksen päämääränä on tuoda esiin mahdollisuuksia, joita dokumentaarinen esittäminen ja dokumenttiteatteri tarjoavat näyttelijätaiteelle. Näkökulma on pedagoginen, sillä tarkastelu tapahtuu näyttelijänkoulutuksen näkökulmasta. Esimerkkinä käytetään kahta Journalistinen dokumenttiteatteri -tutkimushankkeen aikana lukuvuonna 2014–15 teatterityön tutkinto-ohjelmassa toteutettua opintojaksoa.

Hankkeen muodostaman kehyksen sisällä lähdimme pohtimaan, millaisia työtapoja ja tekniikoita näyttelijä käyttää ja kehittää dokumentaarista materiaalia työstäessään. Lähtöoletuksena oli, että dokumentaarisen aineksen työstäminen synnyttää keinoja, joita näyttelijän on mahdollista hyödyntää myös muunlaisessa työskentelyssä. Toinen keskeinen päämäärä oli verrata ja saattaa yhteen teatterityön ja journalistiikan työtapoja esityksen tekemisen kontekstissa. Tämän työskentelyn uskoimme tarjoavan uudenlaisia näkökulmia ja välineitä sekä näyttelijöille että journalisteille.

Suomalainen ”Pressi” Klubi -esityssarjan lisäksi Nätyllä toteutettiin lukuvuoden 2014–15 aikana kaksi dokumentaariseen esittämiseen liittyvää opintojaksoa. Ensimmäinen niistä oli Puhutaan politiikkaa!, joka oli Tampereen yliopiston Viestinnän, median ja teatterin yksikön molempien tutkinto-ohjelmien (journalistiikan ja viestinnän sekä teatterityön tutkinto-ohjelmien) opiskelijoille tarkoitettu yhteisopintojakso. Toinen oli lukuvuonna Näтын ja Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun yhteistyössä järjestetty Dokumentti ja teatteri -kurssi.

## Onnistumisia ja oppimisia: Puhutaan politiikkaa!

Puhutaan politiikkaa! oli opintojakso, jonka tavoitteena oli yhtäältä saattaa yhteen kaksi erilaista toimintakulttuuria – ”ruumiillistavat ja esiintyvät” näyttelijät sekä ”tietoa hankkivat ja välittävät” journalistit – ja toisaalta, rakentaa tämän yhteistyön pohjalta uudenlaista esityksellistä ajattelua. Pedagogisena ennakko-oletuksena oli, että poliittinen keskustelu, *maailman tarkastelu poliittisesti ja poliittisen näkökulmasta*, tarjoaisi mahdollisuuden kyseenalaistaa perinteisiä ammatinkuvia. Tämä voisi Näтын tuolloin tekeillä olleen opetussuunnitelman mukaisesti vahvistaa uudenlaista taiteellista toimijuutta ja näyttelijän yhteiskunnallista osallisuutta.

Mitä poliittiseen teatteriin ja teatterin poliittiseen potentiaaliin tulee, suomalaisen teatterin voi jakaa ainakin kolmeen. Ensinnäkin voidaan puhua implisiittisen poliittisesta ja yhteiskunnallisesti tiedostavasta teatterista, jossa ajankohtaisia yhteiskunnallisia aiheita käsitellään voimakkaan eetoksen kautta. Esimerkkeinä tästä voi mainita Anna Krogeruksen ja Sami Keski-Vähälän ja Esa Leskisen näytelmät. Toiseksi voidaan puhua teatterista, jossa poliittisuus on eksplisiittistä, esitysten erityiseen aiheeseen ja sen käsittelytapaan suoraan vaikuttavaa. Tästä hyvänä esimerkkinä käy journalistinen dokumenttiteatteri sellaisena kuin Susanna Kuparinen työryhmineen sitä tekee. Oikeastaan voikin väittää, että vain tämä teatteri, pyrkiessään poliittiseen vaikuttamiseen ja muutokseen, on poliittista sanan varsinaisessa mielessä. Kolmantena poliittisen muotona voisi erottaa tavan, jolla poliittisuus on 2000-luvun vaihteesta Suomessa

lähtien ilmennyt niin sanotussa nykyteatterissa. Tällaista, muodon sisällöllisyyttä korostavaa poliittisuutta toteuttaa esityksissään muun muassa Aune Kallinen. Hänelle ”yhteiskunnallisen teeman tai epäkohdan käsittely ei yksinään riitä tekemään teatterista uutta poliittista teatteria” (Kallinen 2011, 191), vaan Kalliselle poliittisuus merkitsee esityksen tekemistapojen ja teatterin käytäntöjen politisoimista kokonaisuudessaan.

Poliittista ei teatterissa kuitenkaan tarvitse ymmärtää draamallisen representaation implisiittisen tai eksplisiittisen sisällön eikä ei-draamallisen muotokokeilun asiaksi (vrt. Tomlin 2013, 42). Näiden tilalle on mahdollista etsiä uudenlaisia tapoja ja keinoja käsitellä poliittista ja osallistua poliittiseen – jos siis poliittisuutta ylipäättään halutaan teatterissa käsitellä. Näyttelijänkoulutuksen näkökulmasta eri alojen opiskelijoiden yhdessä toteuttamat poliittiset keskustelut tarjosivat yhden tavan tutkia poliittisen esityksen mahdollisuutta.

Ensisijaisesti maisteriopiskelijoille suunnatun Puhutaan politiikkaa! -opintojakson aikana näyttelijät ja journalistit (eli teatterityön, journalistiikan, kuvajournalismin, puheviestinnän sekä teatterin ja draaman tutkimuksen opiskelijat) toteuttivat työryhmissä neljä esityksellistä iltaa, kaksi syyslukukaudella ja kaksi keväällä. Kukin illoista rakentui yhden, ryhmän yhdessä muotoileman poliittisen kysymyksen tai teeman varaan. Ryhmä sai siis itse valita illan aiheen ja sen käsittelytavan. Samoin keskustelun muoto, osallistujat ja juontaminen tuli suunnitella itse. Suosituksena oli, että varsinaisen keskustelun ohella ilta sisältäisi ainakin yhden aiheeseen nivoutuvan ja sitä dramaturgisesti eteenpäin vie-

vän taiteellisen osan: ”näyttelyn, musiikkia, pieniä esityksiä, lyhytelokuvaa, estradiviihdettä, stand-upia tms.” (ote kurssikuvauksesta). Myös näiden osioiden työstämiseen opiskelijat saivat vapaat kädet. Muutamia koko kurssin yhteisiä aloituskokoontumisia lukuun ottamatta syksyn ohjelmassa ei ollut varsinaista opetusta, vaan ajatuksena oli, että opiskelijaryhmät työskentelisivät itsenäisesti ja opettaja toimisi työskentelyn sparraajana, kommentaattorina ja mentorina. Päämääränä oli poliittisen keskustelun ilmiötä ja sen perinteistä muotoa tutkien synnyttää uudenlaisia, teatteria, journalismia ja politiikkaa yhdistäviä ajankohtaisia esityksiä, jotka tavoittaisivat nuorta yleisöä, siis tekijöiden ikätovereita.

Opintojakso käynnistyi tapaamisella, jossa toimittaja Pasi Toivonen esitteli YLEn A2-teemaillan konseptin ja Radio Moreenin Gilbert Granholm listasi radioilmaisun keskustelulle asettamia vaatimuksia – olihan illat tarkoitus äänittää mahdollista radiointia varten. Lisäksi ensimmäisessä tapaamisessa kerättiin aiheideoita ja keskusteltiin niistä. Jälkikäteen katsottuna voi huomata, miten paljon ensimmäinen yhteistapaaminen vaikutti etenkin syksyn keskusteluiltojen muotoutumiseen. Kun opiskelijat olivat toisilleen tuntemattomia, ja kun kysymyksessä oli kaikille aivan uusi alue, näytti nimenomaan kurssin aloituksella olevan erityisen suuri vaikutus. Vaikka A2-illan oli tarkoitus toimia vain virittävänä esimerkkinä ”poliittisesta keskustelusta”, rakentui siitä jonkinlainen malliesimerkki, jota opiskelijat tiedostamattaankin lähtivät seuraamaan. Jälkeen päin ymmärtää, että olisi tarvittu useita esimerkkejä erilaisista, yleisön kanssa elävässä vuorovaikutuksessa tapahtuvista keskustelumudoista. Myöskään poliittisen käsitettä ei lähtökohtaisesti proble-

matisoitu, vaan ennemminkin opiskelijoita rohkaistiin ikään kuin ”politisomaan” omaa ja yhteistä elinpiiriään koskevat ilmiöt. Poliittiseen keskusteluun tottumattomille tällainen lähtökohta mitä ilmeisimmin jätti kysymyksen poliittisesta fokuoimattomaksi.

Syksyn iltojen aiheet varmistuivat seuraavissa ryhmätapaamisissa. Ensimmäisen keskustelutilaisuuden aiheeksi tarkentui laitosten kriisi. ”Laitosillassa” käsiteltiin koulu- ja van- kilalaitosta. Toinen keskusteluilta käsitteli sukupuolen moni- muotoisuutta otsikolla ”Sukupuolen kokemus”. Aikaa syksyn tilaisuuksien järjestämiseen oli niukalti, eikä suunnittelua helpottanut se, ettei eri tutkinto-ohjelmien opetustarjontaa ja lukujärjestyksiä ollut millään tavalla synkronoitu. Niinpä opiskelijat työskentelivät syksyllä enimmäkseen iltaisin ja muulla vapaa-ajallaan, jolloin myös työn kokonaismäärä kasvoi työryhmän vastuujäsenillä liian suureksi.

Ensimmäisestä keskusteluillasta järjestetty purkutilaisuus toi esiin, miten ammattialojen käytännöt olivat tulleet kes- kusteluillan tekoprosessissa näkyviksi, kun alettiin työ- kennellä toisen alan opiskelijoiden kanssa (vrt. Mikko Hau- takankaan kirjoitus ammatti-identiteettien muutoksesta). Jos toistoa pidetään yhtenä teatterin ominaispiirteistä, oli keskustelutilaisuuden tekemisessä ja toteuttamisessa haas- tavaa nimenomaan ollut sen ainutkertaisuus, jota voidaan pitää ominaisempana journalistiselle työlle. Juuri näytteli- jät panivat merkille, miten toisenlaista osaamista nopealla aikataululla tehty yhden illan esitys vaati kuin toistettava teatterikappale. Keskusteluillan toteuttamisessa hyvin tehty käsikirjoitus koettiin sekä tueksi että riipaksi – elävässä keskustelutilanteessa kun siitä piti tarvittaessa osata myös

poiketa ja luopua. Eräs journalistiopiskelija kuvasi ensim- mäisen keskusteluillan tekemisessä ilmenneitä haasteita seuraavasti: ”Kun ei tuntenut tekijäkavereita, oli rytmi vaikea löytää.” Ylipäättään opiskelijat olisivat kaivanneet enemmän aikataulutettua keskusteluai-kaa opettajan kanssa ja enem- män keskinäistä harjoitusaikaa teatteritilassa.

Syksyn keskustelutilaisuuksien jälkeen kävi selväksi, että kurssi olisi hyötynyt selkeästi aikataulutetuista opetus- osuuksista, joissa erilaisista taustoista tulevat opiskelijat oli- sivat voineet sekä opiskella uutta aihetta yhdessä että oppia tuntemaan toisensa – samoin kuin opettajan, joka oli kai- kille opiskelijoille entuudestaan outo. Ennen työryhmätyös- kentelyn aloittamista opiskelijat olisivat lisäksi kaivanneet tietoa poliittisen keskustelun valmistamisen erityiskysymyk- sistä, kuten esiintymisestä, juontamisesta, mikrofonitekniik- kasta, esitysdramaturgiasta, tila- ja kuvasuunnittelusta sekä poliittisen keskustelun historiasta ja teoriasta. Kiinnostavaa kuitenkin oli, että purkutilaisuuksissa opiskelijat laativat parannusehdotuksia, joita seuraavia iltoja suunnittelevat työryhmät pystyivät heti hyödyntämään omassa työssään. Näin vertaisoppiminen ja vastuunkanto laajenivat yksittäi- sen työryhmän ulkopuolelle, ja karttunut tieto auttoi seu- raavien keskusteluiltojen tekijöitä fokuoimaan työtään.

Kevään 2015 Puhutaan politiikkaa! -opetukselle raivattiin tilaa opetusohjelmasta, ja kevätlukukauden keskusteluilto- jen toteuttajille oli tarjolla tuhti aloituspaketti teoriaosuuksineen: yhteisluentoja ja esiintymisopetusta. Kävi kuitenkin niin, että kenties syksyn kokemuksista viisastuneina kevään ryhmät olivat jo organisoituneet omin voimin eivätkä enää taipuneet tarjottuun opetukseen. Heillä oli suunnitelmat

valmiina, joten he tarvitsivat apua lähinnä ulkopuolisen sparraajan hankkimisessa. Syksyn laitosillassa keskustelijana ollut valtio-opin yliopistonlehtori Mikko Lahtinen Johtamiskorkeakoulusta lupautui haastamaan opiskelijoita kevään aiheiden parissa, jotka ryhmät päättivät valita teeman tulossa olevien eduskuntavaalien mukaan. Eduskuntavaaleja edeltävän keskusteluillan otsikoksi muotoutui ”Poliittisen vaalikarnevaalin etkot: Onko politiikka rikki?” Sitä seurasi heti eduskuntavaalien jälkeen pidetty Puhutaan politiikkaa! -ilta nimeltään ”Poliittisen karnevaalin jatkot: Vaikuta! – Vaalien jälkeiseen masennukseen”.

Se, että kevään iltoja päästiin suunnittelemaan hyvissä ajoin ja että niihin oli varattu enemmän työaikaa, näkyi työprosessien määrätietoisuutena, tekijäroolien selkiytymisenä ja lopputulosten sisällöllisenä syvenemisenä. Iltojen teemoitus ja politiikantutkimuksen asiantuntijan sparraus tarkensivat keskustelujen sisältöjä. Lisäksi kevään illoissa päästiin toden teolla tutkimaan ja varioimaan poliittisen keskustelun ja esityksellisten osioiden välistä suhdetta. Jälkeen päin voi huomata, miten syksyn ryhmien tekemä työ ja siitä yhdessä käyty kriittinen keskustelu auttoivat kevään työryhmiä kehittämään työskentelyään. Samoista syistä kevään Puhutaan politiikkaa! -illoissa opintojaksolle asetetut osaamistavoitteet, joiden mukaan opiskelijan tulee kyetä ”suunnittelemaan, järjestämään ja vetämään poliittisen keskustelutilaisuuden sekä refleктоimaan siitä saamaansa ymmärrystä oman oppiaineensa näkökulmasta” (kurssikuvaus) täyttyivät.

Vaikka Puhutaan politiikkaa! oli nopeasti kokoonpantu pilottikurssi, se toimi johdatuksena toisen alan ajatteluun,

sen työtapoihin ja -välineisiin. Opintojakso tarjosi opiskelijoille haastavat mutta riittävän turvalliset puitteet uskaltautua oman osaamisalueen ulkopuolelle. Yhdessä tekeminen kartutti uudenlaisia taitoja ja kasvatti kunkin opiskelijan erityisasiantuntijuuden lisäksi myös ”akateemista osallisuutta”, joksi uusi osaamisalue nimettiin. Lisäksi näyttelijäntaiteen ja journalistiikan itseohjautuva yhteisopiskelu tuotti uudenlaista esitysajattelua ja estetiikkaa, mistä nousee kiinnostavia kysymyksiä dokumentaarisuuden ja esiintymisen suhteesta. Ja mikä tärkeintä, osallistavat Puhutaan politiikkaa! -illat houkuttelivat paikalle aivan uudenlaista katsojakuntaa, ja etenkin nuoret aikuiset, tekijöiden ikätoverit, täyttivät Teatterimontun katsomon ilta toisensa jälkeen.

### **Dokumentti ja teatteri: miten näyttelijä työstää dokumenttia?**

Toinen tutkimushankkeen aikana toteutettu dokumentaarisuuteen liittyvä opintojakso oli syksyllä 2014 ja keväällä 2015 pidetty Dokumentti ja teatteri -kurssi, jonka teatterityön tutkinto-ohjelma järjesti yhteistyössä Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun kanssa. Näyttelijäopiskelijoiden lisäksi kurssille osallistui dramaturgian, ohjauksen ja äänen maisteriopiskelijoita, sen toisena opettajana oli Pilvi Porkola. Opintojakso toteutui kahdessa osassa niin, että syyslukukaudella oli teoria- ja oppiainekohtaista opetusta ja kevätlukukaudella työpaja- ja esitysjakso. Teoriajakson tavoitteena oli perehdyttää opiskelijat teoreettisesti ja erilaisin harjoittein dokumentaarisuuden ilmiöön teatterissa ja muissa taiteissa. Jokaisen opiskelijan piti muotoilla sitä varten ennalta oma työkysymys tai -hypoteesi. Muotoilun tueksi annettiin seuraavat apukysymykset:



*Mikä erityisesti sinua todellisuuden ja teatterin suhteessa vaivaa? Millaisia mahdollisia dokumentteja todellisuus tarjoaa? Mitä kaikkea dokumentaarisuus voisi omassa työssäsi olla? Millaisia dokumentteja tai dokumentaarisia materiaaleja haluat työstää? Missä tai minkälaisessa kontekstissa, tilassa tai yhteisössä tahtoisit niiden kanssa työskennellä? (Ote kurssikuvauksesta)*

Kevään yhteisessä osuudessa opiskelijat tekivät Tampereella esitykset päämääränä ”dokumenttia, dokumentaarisuutta tai dokumenttiteatteria tutkiva, opiskelijan joko työryhmässä tai soolona suunnittelema ja toteuttama esitystapahtuma tai interventio, joka voi tapahtua erilaisissa ympäristöissä” (kurssikuvaus). Työryhmät muodostuivat kurssin edetessä aihe- ja työtapalähtöisesti.

Syksyn teoriaosuuden jälkeen Näтын opiskelijat tutkivat tapoja ruumiillistaa ja esityksellistää erilaisia oman elämänsä dokumentteja. Dokumentti määriteltiin tässä kohtaa miksi tahansa opiskelijan elämänkulkuun liittyväksi esineeksi tai materiaaliksi, joka herättää tunteita ja aistimuksia sekä kiinnostusta tutkia. Muita perusteluja dokumentin valinnalle ei tarvinnut etukäteen esittää.<sup>38</sup>

Kukin opiskelija toi mukanaan yhden dokumentin, jonka kanssa hän halusi työskennellä. Opiskelijoiden tuomat

38 Kuvailen samankaltaista, materiaalisesti kutsumaani työskentelytapaa väitöstutkimuksessani *Amoraliasta Riittaani: Ehdotuksia näyttämön materiaalisesti etiikaksi* (2013). Siinä en kuitenkaan vielä käsittele dokumentaaristen materiaalien erityisyyksiä.

dokumentit vaihtelivat virallisista dokumenteista (sotilaspassi ja ylioppilastodistus) itse tuotettuihin dokumentteihin (10-vuotiaana kirjoitettu päiväkirja sekä aikuisiän novelli- ja runopäiväkirja), tekstiilikappaleisiin (lapsuuden mekko ja tyynyliina) ja esineisiin (trumpetti, hymypoikapatsas, kirja, teatterilippu). Opiskelijoiden esiteltyä dokumenttinsa muulle ryhmälle he saivat tehtäväksi kehittää seuraavien kysymysten pohjalta neljä erilaista toimintoa:

- 1) Miten dokumentti esiintyy?
- 2) Miten se vaikuttaa sinuun?
- 3) Miten sinä vaikutut siitä? Miten sinä vaikutat siihen?

Päämääränä ei ollut sisällöllisesti kokonainen toimintasarja, eikä toiminnoista tarvinnut rakentaa loogista kaarta, vaan kehotin opiskelijoita pikemminkin tutkimaan erilaisten toimintojen välisiä siirtymiä ja tekemään ne näkyviksi. Lopputuloksessa sai unohtaa teatterillisen tilanteen vaatimukset, ja oma asenne materiaaliin kannatti siirtää hetkeksi syrjään. Olennaista oli, että näyttelijä ja dokumentti kohtaisivat toisensa oliona, ruumiina.

Näyttelijän ja dokumentin suhde näytti tehtävässä rakentuvan ainakin kolmella tavalla:

- 1) Dokumentin animoiminen, eläväksi tekeminen, jolloin näyttelijä fiktioittaa sen tavanomaisesta poikkeavaan rooliin.
- 2) Dokumentin outouttaminen, jolloin näyttelijä suhtautuu siihen outona, uudella tavalla, esimerkiksi uudenlaisen huomion kiinnittäminen sen yksityiskohtiin.
- 3) Dokumentin abstrahoiminen, jolloin sen tavanomainen käyttötarkoitus himmenee vaikkapa yksityiskohtia kasvatamalla.

Opiskelijoiden harjoituksesta tekemissä huomioissa korostuivat äänen ja kosketuksen merkitys, niiden erityiset kvaliteetit sekä kysymys niiden hyödyntämisen mahdollisuuksista näyttelemisessä. Opiskelijat pitivät kiinnostavina assosiaatioita, joita dokumentin ja esiintyjän välisen suhteen laadun vaihtaminen esimerkiksi animoinnista outouttamiseen synnytti. Tässä kohtaa syntyi oivallus esiintyjän ja dokumentin välisen suhteen muutosten aikaan saamasta huumorista. Lisäksi siirtymät toimintojen välillä synnyttivät kiinnostavia volyymivaihteluita ja toimintojen välisiä leikkauksia, ja toivat esiin esiintyjän mahdollisuuden tehdä tietoisesti tilaa katsojan omalle dramaturgialle. Joidenkin näyttelijöiden tekemistä toimintaketjuista kehkeytyi fiktiivisiä juonikultetuksia, joiden omalaatuisen logiikkaan muut opiskelijat kiinnittivät erityistä huomiota.

Harjoituksesta pohjalta piirtyi kuusi tapaa, joilla esiintyjä rakentaa suhdettaan dokumenttiin. Näyttelijä joko

- 1) tekee,
- 2) näyttää,
- 3) esiintyy,
- 4) kertoo,
- 5) käynnistää tai
- 6) kommentoi.

Listaa voi verrata olemassa oleviin yrityksiin määrittellä näyttelijäntaiteen ja esiintyjän positiota – joskaan yksikään löytämistäni määrittelyistä ei paikannu suoranaisesti esiintyjän ja materiaalin suhteeseen. Ensimmäinen niistä on Suzanne Lacyn teoksesta *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*, jossa hän kuvaa erilaisia yhteisötaiteilijana ottamiaan tekijäpositioita. Lacy kirjoittaa olevansa taiteilijana vuoroin

kokija, raportoiija, analysoija ja aktivisti. Tässä yhteydessä voi kääntää Lacyn positiot koskemaan näyttelijän ja dokumentin suhdetta.

Bert O. States (2002) hahmottelee kolme tapaa, joilla näyttelijät varioivat suhdettaan yleisöön. Ensimmäinen niistä on itseä ilmaiseva, minä-muotoinen esiintymistapa, jossa näyttelijä ikään kuin paljastaa esiintyjän itsessään. Toinen on sinä-muotoinen esiintymistapa, jolla näyttelijä rakentaa yhteyttä katsojiin. Kolmas tapa on esittävä, ja se kiinnittää näyttelijän hänen esittämäänsä henkilöhahmoon. (States 2002, 23–24.) Vaikka Statesin jaottelu ei tarjoa yksiselitteistä dokumentaarisen esittämisen mallia, voi siitä ottaa kokeiluun vaikkapa minä-, sinä- ja hän-muotoiset esittämismoodit. On kuitenkin hyvä muistaa, että näyttelijälle esiintymismoodi ja yleisösuhte eivät ole sama asia.

Kolmannen ja kenties käyttökelpoisimman jaottelun näyttelijän ja dokumentin suhteen tutkimiseen tarjoaa David Graver. Hän löytää esiintyjältä seitsemän ontologisesti erilaista ruumiillisen läsnäolon tapaa: roolihahmo, esiintyjä, kommentaattori, oma henkilöllisyys, ryhmän edustaja, liha ja tuntu. (Graver 2003, 159–171.) Graverin jaottelun avulla olisi mahdollista varioida myös näyttelijän suhdetta dokumentaariseen materiaaliin.

Näyttelijöiden omaa dokumenttityöskentelyä seurasi osuus, jossa he teettivät aiemmin tekemänsä dokumenttiharjoituksen journalistiopiskelijoille. Kunkin journalistin tehtävänä oli siis kehittää dokumenttinsa kanssa neljä erilaista toimintoa ja rakentaa niistä sitten kokonaiskompositio, joka lopuksi näytettiin koko opiskelijaryhmälle. Näyttelijät tekivät työs-

kentelystä monia mielenkiintoisia havaintoja. Lopputuloksissa erityisesti dokumentaarisuuden suhteen kiinnostavina näyttäytyivät paitsi journalistien tekemät kompositiot myös heidän näyttelijöistä poikkeavat, oman habituksensa (suuresti) määrittävät tapansa esiintyä. Toisen alan opiskelijan opastaminen auttoi näyttelijäopiskelijaa jäsentämään omaa näyttelemistä. Joku oivalsi, "miten paljon itsellä on tietoa, jota pitää itsestään selvänä, jota ei pidä tietona". Eräs opiskelijoista huomasi, että kun toiseen ihmiseen tutustuu "esiintymisen kautta, hän tulee huomatuksi eri näkökulmasta." Toinen iloitsi, kun "voi sanoa toiselle sellaisia asioita, mitä olisi itse halunnut joskus kuulla." Kolmas näyttelijä julisti onnellisena: "Teatteri on paikka, missä voi keskittyä mihin tahansa yhteen asiaan, se antaa luvan siihen." (Otteet työpäiväkirjasta 19.11.2014.)

### **Maisteriopiskelijoiden havaintoja dokumentaarisen materiaalin työstämisestä esitykseksi**

Dokumentti ja teatteri -opintojakso jatkui helmikuussa 2015 opiskelijoiden muodostamissa työryhmissä, joiden työskentelyä opettajat seurasivat ja kommentoivat. Kolmiviikkoisen harjoitus- ja esitysruepeaman kuluessa käytiin kaksi laajaa reflektiokeskustelua, joiden tuloksia lopuksi referoimme. Niistä piirtyy esiin sellaisia oivalluksia, ideoita ja työtapoja, jotka ovat sovellettavissa niin dokumentaariseen esittämiseen kuin teatteriin laajemmin.

Joidenkin opiskelijoiden puheenvuoroissa korostui dokumentaarisen materiaalin (työstämisen vaativa) tutkimus.

Suuri osa heidän työskentelyaikaansa oli kulunut erilaisiin yhteydenottoihin ja tiedon saamiseen: "Faktinen työ on soittamista, tiedottamista, etsimistä, tutkimista." Tätä kautta myös näyttelijälle hahmottui uudenlainen, entistä laajempi työnkuva, johon kuuluvat "nauhoitetut haastattelut, dokumentoidut vierailut, itse kirjoitetut tiedotteet ja kaikki muut mahdolliset tulevaisuudessa käytettävissä olevat työmuodot."

Yksitoikkoisuuden ylittämistä pidettiin todellisuuden työstämisen varsinaisena haasteena. Yksi mietti, miten ottaa vastaan "materiaalit, tilat, henkilöt ja aiheet, jotka eivät ole 'sinänsä inspiroivia.'" Toisella näkökulma kääntyi päinvastaiseksi, ja hän piti helpottavana, kun voi vain ottaa vastaan, mitä maailma tarjoaa. Dokumentaarisuuden painottaminen teki hänelle näkyväksi, että maailma on ikään kuin täynnä aiheita.

Kirjoittaminen osoittautui olennaiseksi työtavaksi dokumentaarisessa työssä. Huomattiin, että kollektiivisesti työskenneltäessä myös kirjoittaminen on kollektiivista. Jokainen osallistuu siihen. Huomattiin, miten henkilökohtaisuus vaatii, että kirjoittaa ja dokumentoi: "Jos käytän itseäni dokumenttina, niin se on dokumentoitava!" Mietittiin myös, mitä on kirjoitettava pois alta, jotta pääsee kiinni "juttuun". Kirjoittamisen ja näyttelemisen suhde tuli kiinnostavasti esiin, ja joku totesi, että "on osa näyttelijäntyötä, miten kertoa sanatonta."

Opiskelijat tarkensivat työtapojaan työstääkseen ja rajatakseen dokumentaarisia materiaaleja mielekkäällä tavalla. Joku huomautti, että mitä tarkempi ja tiukempi

tehtävänanto, sitä helpompaa oli saada dokumentaarinen sisältövälitetyksi. Toiset käyttivät kello tusta apuna materiaalin ja työn rajaamisessa. Eräälle kurssilaiselle dokumentaariset keinot auttoivat muuttamaan henkilökohtaisen aiheen hedelmällisellä tavalla ”materiaaliksi”.

Yksi mainitsemisen arvoinen keino työstää dokumentaaria materiaalia oli asettaa fiktiivinen hahmo sen kanssa suhteeseen, ikään kuin tutkimaan sitä ja reagoimaan siihen omasta fiktiivisestä positioistaan käsin. Vaikka tällä tavalla työskennellyt ryhmä kertoi, etteivät he näitä ”työhaastatteluja” tehdessään olleet miettineet tulevan esityksen muotoa, muuntui työtapo kuitenkin valmiin esityksen dramaturgiaksi. Tämä tuo mieleen Tom Cantrellin (2013) kuvauksen dokumenttiteatterissa käytetystä työtavasta, jota kutsutaan nimellä ”hotseating”. Tässä, muun muassa Max Stafford-Clarkin esityksissään käyttämässä menetelmässä työryhmä esittää näyttelijälle seikkaperäisiä kysymyksiä hänen esittämänsä (todellisuuden) henkilön elämästä, toiveista ja pyrkimyksistä. Päämääränä on, että näyttelijän esittämä henkilö-hahmo tällä tavoin syvenee. (Cantrell 2013, 33.)

Joillekin opiskelijoille todellisuuden työstäminen esitykseksi oli vaikeaa ja jopa ahdistavaa. Eräs heistä pohti, millä perusteella hänellä on oikeus ”työstää aihetta, johon ei ole oma-kohtaista suhdetta.” Toinen kertoi, miten haastavaa oli hankkia ja työstää materiaalia, joka on ahdistavaa ja väkivaltaista. Tähän liittyivät dokumentaarisessa työssä usein käytetyt työtavat, kuten haastattelut ja litteroinnit. Samankaltaisesta todistaa Kuparinen, joka kirjoittaa, että ”[d]okumenttiteatterin tekemisen metodit ovat usein myös pelottavia ja tuottavat pelkoa” (Kuparinen 2013, 39). Olisikin ehkä syytä miet-

tiä, voisiko mentorointi tai jonkinlainen työnohjaus olla osa työskentelyä dokumentaarisen materiaalin kanssa.

Useimmat kuitenkin kokivat dokumenttien ja todellisuudesta lainattujen aineiden kanssa työskentelyn helpottavana. Kun dokumentti oli pääosassa, se vapautti tekijän totutusta positioista: ”En voi tietää, mitä tulee, olen vain rakentaja.” Etenkin näyttelijäopiskelijoille dokumentaarinen työskentely tarjosi kaivattua etäisyyttä omaan näyttelemiseen: ”Todellisuus pohja ottaa pois paineen olla äärettömän autenttista, tulee enemmän oikeata teatteria, koska siitä tulee yhteinen leikki.” Jotakuta dokumenttiin keskittyminen auttoi vapautumaan oman näyttelijäkuvan miettimisestä. Eräs aiemmin ylikriittinen opiskelija kuvasi uutta, dokumentaarisen materiaalin työstämisestä syntynyttä asennettaan: ”Tartun ekaan ideaan, vaikka se olisi huono.”

## Lähteet

Cantrell, Tom. 2013. *Acting in Documentary Theatre*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Kallinen, Aune. 2011. ”Teatterin uusi poliittisuus”. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 184–192.

Kuparinen, Susanna. 2013. *Monologisuudesta moniäänisyyteen: journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa*. Maisterin opinnäyte. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Lacy, Suzanne. 1995. "Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art". Teoksessa Suzanne Lacy (toim.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 171–185.

States, Bert O. 2002. "The Actor's Presence. Three phenomenal modes". Teoksessa Phillip B. Zarrilli (toim.). *Acting (Re)considered – A theoretical and practical guide*. London & New York: Routledge, 23–39 (1983).

Teatterityön tutkinto-ohjelma Näтын opetussuunnitelma 2015–2018. [naty.uta.fi/page.php?uid=29](http://naty.uta.fi/page.php?uid=29) (Haettu 23.10.2016).

Tomlin, Liz. 2013. *Acts and Apparitions: Discourses on the Real in Performance and Theory, 1990–2010*. Manchester: Manchester University Press.

### **Painamattomat lähteet**

Kurssikuvaukset

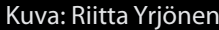
Dokumentti ja teatteri -opintojakson kurssikuvaus

Puhutaan politiikkaa! -opintojakson kurssikuvaus

Työpäiväkirja Puhutaan politiikkaa! -opintojaksolta

Työpäiväkirja Dokumentti ja teatteri -opintojaksolta





# 10. Yhteenveto. Rituaali ja kansankokous

Hanna Suutela - Laura Gröndahl



Kuva: Saara Tuominen



AILA DÜNDAR  
JÄRVINEN

Suomalainen  
Pressi-  
klubi

Suomalainen  
Pressi-  
klubi



"Kello on neljä ja kaupungissa kaikki hyvin!" Keskiaikaisen kaupungin kadulla kuljeskeleva vartija muistetaan vielä 2000-luvulla rauhoittavasta viestistään. Joissakin kaupungeissa palovartijan roolista alkanut käytäntö kehittyi laajemminkin eräänlaisen uutistenlukijan prototyypiksi. Journalistisen dokumenttiteatterin kokeiluproduktio *Suomalainen "Pressi" Klubi* koostui neljästä eri esityksestä, joita yhdisti Konsta Laakson esittämä *town caller* muistumana kaupunkien yhteisöllisestä tiedon tarpeesta.

Keskiajan *town callerin* yleisö oli keskittynyt arkisiin tehtäviinsä. Uutisia seurattiin muun kaupungin tohinan ohessa, kun taas teatteri oli paikka, jonne kokoonnuttiin. Molemmat viestintätilanteet olivat läsnä *Suomalaisessa "Pressi" Klubissa*. Yleisö oli läsnä Tampereen Työväen Teatterin Klubinäyttämöllä, mutta esityksiä saattoi katsoa myös kotisohvaltaan suorana lähetyksenä verkossa. Satunnainen ohikulkija saattoi lisäksi törmätä Hämeenpuistossa renessanssiasuiseen Laaksoon huutelemassa yleisöltä kuultuja uutisia. *Suomalainen "Pressi" Klubi* toteutui siis kolmessa erilaisessa tilassa: ravintolateatterissa, kadulla ja *live stream*-lähetyksenä, joka ensi alkuun tuntuu media-ajan keksinnöltä, mutta jota itse asiassa voi pitää perinteisen kurkistusluukkuteatterin variaationa. Jokainen tila tuotti erilaisen suhteen yleisön ja esityksen välille.

Tila on olennainen tekijä demokratian esityksessä. Dokumenttiteatteristaan tunnettu ohjaaja Susanna Kuparinen toteaa lähteneensä liikkeelle Denis Guénoun'n ajatuksesta teatterista kansankokouksena.

*Lähtökohta tilan suunnittelulle oli amfin muotoinen katsomo siksi, että se muistutti antiikin teatterin katsomomallia. Antiikin Kreikassa teatterissa käsiteltiin kaupunkivaltion yhteisiä asioita, katsojat ja esiintyjät muodostivat ympyrän: yhteiset asiat koskettavat samalla tavalla kaikkia, esiintyjät eivät poikkea katsojista.* (Kuparinen 2013, 24.)

Ranskalaisen filosofin ja teatterintutkija Denis Guénoun'n mukaan jo kokoontuminen teatteriin sisältää rituaalista voimaa. Havaitessaan toistensa läsnäolon esitystilassa katsojat tunnistavat merkityksensä yhteisönä, jolla on poliittista potentiaalia. Teatterin varsinaisessa toiminnassa ei Guénoun'n mielestä ole kyse suorasta yhteiskunnallisesta vaikuttamisesta: "[teatteri] tapahtuu poliittisesti määräytyssä tilassa, mutta sen tarkoitus on tuottaa muuta kuin poliittista toimintaa." (Guénoun 2007, 48.) Teatteri merkitsee hänelle yritystä avata havaittavaksi itse havaitsematon: se asettaa yhteen kokoontuneen, poliittisen yhteisön edessä metafysisen kysymyksen. Näin ajatellen teatterin rituaali yhdistää poliittisen ja metafysisen ulottuvuuden eli siinä ollaan maailman ja ihmisen olemassaolon ja tiedon muodostumisen äärellä.

Kysymys tiedonmuodostuksesta on aina poliittinen. Fyysisen yhteen kokoontumisen merkitys on kuitenkin modernina aikana jatkuvasti vähentynyt tiedonvälityksessä. Informaatiota voi ottaa vastaan irrallisena sen tekijästä ja välittäjistä. Journalistisen dokumenttiteatterin elävässä esityksessä tieto näyttäytyy kuitenkin ruumiilliseen puhujaan ja yhteisölliseen kokoontumiseen sitoutuneena,

mikä tekee näkyväksi tiedonmuodostuksen poliittisen perustan. Se simuloi kulttuurissa vallitsevia ajattelutapoja siitä, miten tietoa muodostetaan, välitetään ja vastaanotetaan. (Nellhaus, 2010)

Guénoun väittää, että teatterin ja demokratian välillä on alusta alkaen ollut yhteys, jonka katsomon ja näyttämön arkkitehtuuri tuo esiin. (Guénoun, 2007, 20-21.) Ympyrässä istuva yleisö näyttäytyy itselleen tasa-arvoisena, koska esille asettunut yhteisö voi tunnistaa kaikki jäsenensä. Tietoisuus yhteisestä läsnäolosta ja merkityksellisen kokemuksen jakamisesta on oleellista rituaalille, jonka tehtävä on ylläpitää yhteisöä. Näyttämön ja demokratian suhde ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Yhteisöllinen piiri sulkee ulkopuolelleen siihen kuulumattomat henkilöt, kuten orjat ja naiset Antiikin Kreikassa. Historiallisesti näyttämö ja katsomo erotettiin kokonaan toisistaan 1800-luvulla, jolloin teatteri rakentui ja jolloin näyttämöllä esitettyjä ihmisiä tutkittiin ulkopuolelta luonnontieteen laboratoriomallin mukaan. Yhtenäisyyttä luovan rituaalin sijasta se antoi paremmin mahdollisuuden yksilölliseen vastaanottoon, kriittiseen lähilukuun ja eriäviin mielipiteisiin. Samaan aikaan syntyi ideaali vapaasta lehdistöstä, demokraattisesta keskustelusta ja tasa-arvoisemmasta yhteiskunnasta.

Jos tietoa rakennetaan yhteiseen osallistumiseen perustuvan ritualistisen kehän avulla, prosessi toteuttaa sisältäpäin katsoen demokratian ihannetta, mutta ei itse asiassa mahdollista ulkopuolelta tulevaa, kriittistä katsetta. Osallistumisen rituaali tuottaa siis myös suljettuja kuplia, jotka vahvistavat jakamiaan uskomuksia.

Susanna Kuparisen ihanne teatterista kansankokouksena sisältää ajatuksen julkisesta tilasta erimielisyyksien välisenä neuvottelualustana. Kuparinen näkee kansankokouksen rituaaliteatterille vastakkaisena vaihtoehtona. Journalistisen dokumenttiteatterin laajempi tarkastelu osoittaa kansankokouksen ja rituaalin eron olevan siinä, että rituaali pyrkii vahvistamaan sitä, mikä yhdistää yhteen kokoontuneita ihmisiä, kun taas kansankokous syntyy, jotta erimielisyyksiä voitaisiin ratkoa. Kansankokouksen perustana on lähtökohtainen moniäänisyys ja välttämättömyys neuvotella ristiriitojen välillä. Mikäli Guénoun on oikeassa, teatteritilanne tuottaa kuitenkin väistämättä rituaalisuutta. Kenties juuri tästä syystä journalistisen dokumenttiteatterin tekijät näyttävät pyrkivän vähentämään esitystensä teatteritaiteellista luonnetta. Katsojaa ohjataan ensisijassa asiakysymysten eikä emootioiden ääreen. Tunnekokemus syntyy, mutta vasta kun esityksen antama tieto rakentaa ymmärryksen siitä, miten käsillä olevaan tilanteeseen on päädytty. Valinnan hintana voi olla tavoiteltua konservatiivisempi muoto-kieli, koska kiinnostus kohdistuu asiaan teatterin estetiikan sijaan.

Journalistisen dokumenttiteatterin keskeinen jännite ei siis kenties synny niinkään oletetun faktan ja fiktion välisestä erosta. Sen sijaan se virittyy kahden erilaisen julkisen kokoontumismuodon, teatterillisen rituaalin ja erimielisyyksistä neuvottelevan poliittisen kansankokouksen välille.

Erityisesti kahta *Suomalaisen "Pressi" Klubin* produktiota voi tarkastella demokratian esityksinä. *Kenelle Keskustori kuuluu?* vastasi useimpien mielikuvaa journalistisen dokumenttiteatterin muodosta. Työryhmän näyttelijät osallistuivat



journalistiseen prosessiin, tekivät haastatteluja ja kirjoittivat tekstejä. Tulokset esitettiin asiallisesti katsojille, jotka saivat lopuksi ottaa kantaa Tampereen Keskustorin kohtaloon. Esityksessä siis oletettiin valistunut katsoja, joka tarpeeksi informaatiota saatuaan kykenee osallistumaan lakisääteeseen päätöksentekoon.

*Voiko suomalaisuutta määritellä?* -esityksen työryhmästä puuttui journalisti, joten tietoa koottiin teatterin keinoin, yhteisöllisen kokoontumisen avulla. Esityksen aikana kysyttiin katsojien mielipiteitä siitä, kuka voi olla suomalainen ja millä perusteella. Vastaukset annettiin reaaliajassa älypuhelimien avulla. Esitys itsessään toimi kollektiivisen tiedon tuottamisen välineenä ja epistemologisena mallina. Katsojien olemassa olevat käsitykset ymmärrettiin relevantiksi tiedoksi, jonka esitys kutsuu käyttöönsä. Loppupäätelmäksi jäi kuitenkin tunne siitä, ettei näin asetettuihin kysymyksiin ole yksiselitteisiä vastauksia.

Epistemologiset ristiriidat syvällä journalistisen dokumenttiteatterin prosessissa tuottavat epäilyksen dramaturgiaa, jonka lopputuloksena katsojalle syntyy kysymys, voiko esitetty olla totta ja jos on, mitä asialle pitäisi tehdä. Tämä on toisenlaista retoriikkaa ja vastuuttamista kuin aikaisempien julkisuuden vaiheiden poliittisessa teatterissa. Tutkiva journalistinen dokumenttiteatteri vastuuttaa katsojansa jatkamaan maailman ja sen epäkohtien tutkimista, ei sanele tai saarnaa valmiita malleja tai keinoja, joita yleisö lähtisi yhtenä miehenä toteuttamaan.

## Lähteet:

Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön filosofia*. Suomentaneet Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Helsinki: Like.

Kuparinen, Susanna. 2013. *Monologisuudesta moniäänisyyteen. Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Nellhaus, Tobin. 2010. *Theatre, Communication, Critical Realism*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.



Kuva: Anssi Männistö





Kuva: Saara Tuominen

## Kirjoittajat

TaT, **Laura Gröndahl** on teatteritieteen dosentti Helsingin yliopistossa ja taiteen tohtori scenografian alalla. Hän työskenteli Jodotessa tutkijana vuosina 2014-15

FM, **Mikko Hautakangas** työskentelee tutkijana tutkimuskeskus COMETissa Tampereen yliopiston Viestintätieteiden tiedekunnassa. Jodote-hankkeessa hän toimi tutkijana vuosina 2014-2016, vastaten erityisesti journalismin tutkimuksen näkökulmasta.

TeT, **Pauliina Hulkko** on dramaturgi-ohjaaja ja teatterityön professori Tampereen yliopiston Viestintätieteiden tiedekunnassa. Hän sovelsi dokumentaarista työskentelyä näyttelijäkoulutukseen kursseilla, jotka järjestettiin Jodote-hankkeen yhteydessä.

YTT, **Anssi Männistö** on visuaalisen journalismin yliopistonlehtori Tampereen yliopiston Viestintätieteiden tiedekunnassa. Hän toimi Jodote-hankkeen vastuullisena johtajana vuosina 2013-2016.

FT, **Hanna Suutela** on Teatterin ja draaman tutkimuksen professori Tampereen yliopistossa. Hän vastasi dokumenttiteatterin historiaa ja nykypäivää tarkastelleiden luentosarjojen opetuksesta kursseilla, jotka järjestettiin Jodote-hankkeen yhteydessä.



Kuva: Anssi Männistö





Journalistisen dokumenttiteatterin tutkimushanke, Jodote toteutettiin Tampereen yliopistossa vuosina 2014-2016. Hankkeessa tutkittiin journalistista dokumenttiteatteria ilmiönä ja sen historiaa. Yksi tutkimuskohteista oli Tampereen yliopistossa teatterityön ja journalismin opetuksen voimin, useiden yhteistyötahojen kanssa järjestetty jodote-kurssi. Kurssin esitysten sisältönä oli suomalaisen yhteiskunnan eriarvoistuminen ja jakautuminen.

Jodote-hanke oli Koneen säätiön rahoittama ja tämä julkaisu on sen loppuraportti.



TAMPEREEN  
YLIOPISTO



Journalismin, viestinnän ja  
median tutkimuskeskus  
Tampere Research Centre for  
Journalism, Media and Communication



KONEEN SÄÄTIÖ